

## Vor helt mellem helt og antihelt

Olsen, Michel

*Published in:*  
Helte og antihelte

*Publication date:*  
2006

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (2006). Vor helt mellem helt og antihelt. I A. E. Sejten (red.), *Helte og antihelte: en litteraturhistorisk mosaik* (s. 11-58). Roskilde Universitetsforlag.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Olsen, Michel (2006) : « Vor helt mellem helt og antihelt » in *Helte og antihelte – en litteraturhistorisk mosaik*, red. Anne Elisabeth Sejten. Roskilde universitetsforlag, pp. 11-58.

<b>Vor helt mellem helt antihelt</b> .....	2
Indledning .....	2
Halvgud eller menneske, sagnfigur eller historisk person .....	3
Forholdet til døden .....	3
Kompositionen. ....	6
Forholdet til kollektivet .....	7
Ridderidealet .....	7
Det høviske kærlighedsideal .....	8
Heltens egenskaber; værdierne .....	10
Heteronomi .....	11
Autonomi .....	11
Moderne helte .....	16
Helt, modhelt og antihelt .....	17
Antihelten .....	18
Ikke-helten .....	20
Identifikation .....	21
Medieringen .....	21
Helt og genre .....	22
Stoffets status. ....	23
Forfatterens forhold til stoffet .....	24
Vor helt .....	30
Afrunding .....	34
Slutbemærkning .....	37
Litteratur .....	37

# Vor helt mellem helt antihelt<sup>1</sup>

## Indledning

Jeg vil i det følgende gennemløbe nogle træk som man plejer at anføre, når man taler om helte. Desuden vil jeg skitsere en sammenhæng mellem udviklingen af forfatternes holdning til deres stof og til deres tilhørere og så på den anden side holdningen til de fiktive personer (heriblandt 'heltene').

Når vi taler om helte, må vi forstå et eller andet ved dette ord. Men vore forestillinger behøver ikke at være klare; de kan endog være selvmodsigende. Så her kommer de på rad og række, mine forestillinger og fordomme fra hjernens pulterkammer, kun nødtørftigt støvet af. Ordet *helt* bruges ikke meget i dagligsproget, *heltemodig* måske lidt mere. Men for ikke længe siden har man talt om fædrelandets helte; der var socialismens helte og hverdagens helte, for ikke at tale om fascismens heltedyrkelse. Totalitære regimer genbrugte helteforestillinger. Mussolini greb tilbage til det romerske imperium, den franske Vichy-regering til Karl den Store, det tredje Rige gik under til *Götterdämmerung*, Ragnarok udsat for trækbasun, men nok med det.

Skønt vi ikke kan definere hvad vi forstår ved en helt, kan vi sagtens nævne en stribe af dem. Det er som med ordene *spil/leg* (*Spiel/game*;) som Wittgenstein har analyseret; ordet *helt* stiller det samme problem. Alle ved hvad spil er. *Spiel/game* er endog mere omfattende end det danske *spil* (vi har også *leg*), og alligevel kan man ikke give en klar definition. Ordene betegner ikke begreber, men nok en slags familieslægtskab. Det drilagtige er at man trinvis, ved at fjerne et træk og tilføje et andet, kan komme fra noget til noget helt andet.

Her er et lille udvalg af helte: Vi har vel alle hørt om Gilgamesj, Prometheus, Herakles/Herkules, Akilleus, Hektor og Odysseus, Siegfried, Roland, El Cid, Tristan, kong Arthur (de andre i Arthur-stoffet, således den meget spændende og helt originale heltetype i Chrétien de Troyes' romaner er vel kun kendt af et fåtal), Faust, Ariostos og Boiardos helte, og flere kunne nævnes. Det ender som bekendt, i anden halvdel af det 18. og i det 19. århundrede, med at udtrykket 'vor helt' simpelthen anvendes om en hovedperson – god, ond eller ynkelig; det vender jeg tilbage til.

Ordet helt, *heros*, rækker tilbage til mytologien. Et par bemærkninger om de tidligste tider kan derfor næppe undværes, hvis man vil gøre sig den mindste forestilling om den

---

<sup>1</sup> Dette var oprindeligt et indledende oplæg til seminaret, hvorfra de fleste indlæg er optaget i denne bog. Det skulle senere have været en systematiserende sammenfatning som jeg i min naivitet forestillede mig ville være ret let at skrive. Imidlertid har stoffet voldt mig visse vanskeligheder; jeg har mødt overraskelser undervejs i det ældre stof, som ville kræve yderligere undersøgelser, og det er der desværre ikke tid til. Alligevel håber jeg at det følgende kan give anledning til et par overvejelser og måske videre forskning. Jeg takker mine kolleger Peter Albert Brask, Ebbe Klitgaard, Anne Loddegaard, Anne E. Sejten og Wolf Wucherpennig for gode bemærkninger, som tidspresset desværre har forhindret mig i at udnytte fuldt ud.

mangfoldighed af associationer ordet *helt* kan vække, så jeg vil prøve at gennemløbe en række kriterier der kunne kandidere til en præcision. Jeg bruger i det følgende to begreber: *modhelt* og *antihelt*. Modhelten er heltens *modstander*, antihelten heltens *modbillede*. Man kan således ikke have en modhelt uden en helt, medens *antihelten* kan forekomme uden en personificeret helt, blot på baggrund af forestillinger om helte.

### **Halvgud eller menneske, sagnfigur eller historisk person**

Nogle helte er halvguder (det er den oprindelige betydning af ordet): Prometheus, Herakles/Herkules. Andre er sagnhelte; beretningerne om dem indeholder undertiden en historisk kerne: Akilleus, Hektor og Odysseus, Æneas, Siegfried, Roland. Gilgamesj står på grænsen mellem disse to grupper (det lykkes ham ikke at vinde udødeligheden). Atter andre tilhører et eventyrligt univers: Tristan, Faust. I den anden ende af skalaen finder vi El Cid (Ruy Diaz de Bivar), en historisk person der levede inden for 'mands minde' (†1099; det første digt om ham er skrevet ca. 1140).

Alle de nævnte helte gør krav på en form for eksistens uden for den eller de beretninger hvor de optræder. For nogle helte gælder det endog at de ikke kun behandles i en enkelt version; vi kender dem fra forskellige tekster som fortæller en episode af deres liv, eller andre tekster hvor de kun optræder som bipersoner.

Den græske mytologi er desuden aldrig blevet samlet i en kanonisk (ca. autoriseret) skriftrække, således som det er tilfældet for jødedommen, kristendommen og islam. Robert Graves fortæller således de græske myter i flere versioner. Efter en første version hedder det: andre fortæller historien anderledes.

Der kommer så en overgang fra mytisk stof (dvs. forpligtende historier, jf. nedenfor) til det eventyrlige. Jeg begrænser mig til den europæiske kulturs Arthur-stof; det går tilbage til keltiske myter, men i de franske romaner der kommer fra midten af det 12. århundrede (og som følges op af litteratur på andre sprog), først på vers, siden på prosa, er dette stofs religiøst-forpligtende karakter forsvundet, og det bruges meget frit til at udforme tidens nye ridderideal. Den tyske *Nibelungenlied* (omkring 1200) rækker vel, hvad stoffet angår, tilbage til germanske myter (derfor er Siegfried nævnt ovenfor), men formes ligeledes ud fra tidens ridderidealer (det er derfor bedst at glemme alt om Wagner).

### **Forholdet til døden**

I et helteliv indgår døden ofte i heltens liv, forstået på den måde at døden (eller det endelige nederlag) udspringer handlingslogisk af hans virke, at han altså ikke som i eventyret "lever lykkeligt til sine dages ende" efter at have fuldført sin gerning. Halvguden er oftest udødelig, men Herakles dør først brændt af nessusskjorten og gøres så senere til en halvgud ; Prometheus må ligge lænket til sin klippe (og vente på en eventuel befrielse), men andre helte, som Gilgamesj, må tage deres død på sig. Endelig er Balder et eksempel på en dødelig gud.

Af jordiske helte kan nævnes Roland. Sidstnævnte helt, Karl den Stores nevø (eller uægte søn), var leder af dennes bagtrop og faldt med sine mænd ved Roncevaux, et pas i Pyrenæerne. Kvadet giver forræderen Ganelon og muhamedanerne skylden (mere sandsynligt er det at denne udåd må tilskrives ETA, de allerede da virksomme baskiske terrorister). Nu er død og nederlag snævert forbundne størrelser, men litterært kan nederlaget vendes til sejr.

Allerede i *Chanson de Roland* dør Roland som sejrherre; for skønt alle hans kampfæller (20.000 franske riddere) er blevet dræbt af saracenerne, er Roland pludselig helt alene tilbage på valpladsen og kan bede til Gud, og, som en slags lenshyldest, overrække ham sin handske, der modtages af en engel. Jeg har altid læst denne scene som en slags fortrængning af nederlaget. *Spagna minore* (et epos fra omkring 1400) er endnu mere forbløffende. Her siges det direkte at Roland sejrer ved Roncevaux (XXXII,35). Roland er også her alene, dog med et par andre overlevende. Han beder Gud om at han må dø, og dermed genfinde sine våbenfæller i Paradis (XXXIII,3.). Og så kommer der en engel med et tilbud han ikke kan sige nej til: han får valget mellem at få den evige frelse eller at blive helbredt for sine mange sår.

Og engelen sagde: »Gode berømmelige greve, - Den nådige Kristus lader dig spørge, om du vil dø eller helbredes«. Roland svarede: »Om Gud vil, så ville jeg gerne forlade denne onde verden« (XXXIII,16-17).<sup>2</sup>

O død, hvor er din brod!

Andre helte kan leve videre: Odysseus (ikke for intet er *Odysseen* blevet kaldt en roman), El Cid, Chrétien de Troyes' helte, samt mange helte i de spanske og italienske riddercykler, ja de fleste helte i Arthur-cyklen. Ganske vist skal Arthurs rige gå under, og i nogle romaner lurar katastrofen i horisonten, men mange af de cykliske romaner synes helt at have glemt dette perspektiv (i den nordiske mytologi er Ragnarok heller ikke allestedsnærværende). Og ganske vist skal Roland dø, men i de senere romaner hvor han optræder er døden oftest en fjern horisont. De senere episke *chansons de geste* har da også

---

<sup>2</sup> L'angiol diceva: - Buon conte pregiato,  
- Cristo benigno ti fa far dimando -  
se vuo' morir o essere campato. -  
Orlando disse: - Se piacesse a Dio,  
vorei partirmi d'esto mondo rio (XXXIII,16-17).

En lignende dødsovervindelse ses på mange af barokkens billeder: over en helgen der bliver pint til døde svæver der en engel med sejrens palmer. Dette formuleres undertiden også i ord, således siger helgeninden i et folkeligt helgenspil opført 1580 lige før sin pinefulde død:  
Græd nu ikke, kære søstre, vær bare rolige, medens jeg iler til det evige liv.  
Hor, dilette sorelle, mentre ch'io  
corro veloce alla futura vita,  
senza mai lagrimar, restate in pace.  
Brammini, Lucilli: *Tragedia di Santa Chaterina V.M.* a cura di Fabio Carboni. Bagatto libri, L'Aquila 1993. Trykt 1595, opført 1580.

noget romanagtigt over sig.

Mere bemærkelsesværdigt er det at Æneas heller ikke dør. Digtet ender brat, men er vist ikke ufuldført; der mangler ikke nogen fortsættelse, og der er ikke noget element i digtet der kræver heltens 'strukturelle' død. I *Amadis de Gaula*, Boiardos *Orlando innamorato* og Ariostos ditto *furioso* dør kun enkelte personer, og få af de egentlige hovedpersoner der optræder hele romanen igennem. For et enkelt pars vedkommende ender det endog med ægteskab, som i eventyret eller den borgerlige roman. Hos Ariosto findes der dog også eksempler på en nødvendig død; en række udvalgte personer dør en tragisk død, fordi, fornemmer jeg, der ikke er plads til dem i krigernes verden.

Nu kan man sige at de nævnte værker er romanagtige. For i de første egentlige romaner, der begynder at komme kort før år 1600, de pikareske, ligesom de romaner der har stærke pikareske træk (fra *Lazarillo de Tormes*, over *Gil Blas* til *Tom Jones*), lever heltene (eller antiheltene) videre i sikre eller ligefrem behagelige kår efter sidste side. Det samme gælder dannelsesesromanen, fra *Tom Jones* over *Wilhelm Meister*-romanerne og videre frem (Goldschmidt fx). En antidannelsesroman som Flauberts *l'Éducation sentimentale* ender ganske vist i tomhed og resignation; hovedpersonen lever videre, men som åndeligt død. Vi finder denne afsvækkede død, også i andre romaner.

Allerede Don Quixote trækker sig tilbage fra det der er livet for ham, da han har lidt sit første egentlige nederlag i tvekamp, og han dør kort tid efter. Ligeledes i *La Princesse de Clèves*: her går hovedpersonen i kloster efter hendes livs katastrofe: en stor kærlighed hun afviser, efter at hendes mand er død af fortvivelse over ikke at kunne opnå sin kones kærlighed, kun hendes agtelse. Blandt mange romaner kunne flere af Pontoppidans også nævnes. I Dostojevskijs *Idioten* lever fyrst Mysjkin videre, men sindssyg og udslukt.

Romanen kan altså heller ikke defineres ved at helten lever videre, i det mindste i fuld forstand; ud fra en værdibetragtning er det rimeligere at sidestille eneboerliv, klostergang og et liv i tomhed med døden end med livet. Det fremgår også klart af de mange Middelalder- og Renæssancenoveller af den alvorlige slags (fra Boccaccios *Decameron* og frem), hvor død og klostergang oftest kan komme ud på ét. Jeg har ingen noveller fundet der fremstiller en ægte religiøs kaldelse; man går der i kloster på baggrund af bristede forhåbninger (Olsen 1975 og 1984).

Vi får således på den ene side helten med den indbyggede død, på den anden side den overlevende helt; men grænsen mellem disse to kategorier kan forfatteren bevidst spille på, og således skabe en 'tomplads' som læseren kan udfylde. Dette sker for eksempel, for mig at se, i Gontjarovs *Oblomov*. Her magter helten ikke sit liv, giver af ladhed afkald på alt, på aktivitet og sin elskede. Han bliver boende hos en brav kone der passer ham, og tilsidst viser det sig at han har ladet sig gifte med hende. Selvopgivelse? Jo, men hans kone elsker ham, og han dør – lykkelig (ganske vist af fedme og mangel på motion), og det står fast at han var et godt menneske. *Tompladsen* er forøvrigt et resultat af en vaklen hos forfatteren selv. Gončarov så i Oblomov typen på det russiske menneske, som han forholdt sig kritisk-

kærligt overfor, og som han senere nærmest opvurderede.

Forbundet med døden er naturligvis tiden, som Ian Watt med rette tillægger næsten konstituerende værdi for romangenren.<sup>3</sup> Tiden er en parameter der lader sig anvende både på den roman hvor helten lever videre og på den roman hvor helten har døden (nederlaget osv.) indbygget i sig, fordi han ikke egner sig for denne verden og som viser dette i en række nederlag og med fx den positive udviklingsroman hvor erfaringen ændrer helten, lader ham vinde forøget indsigt osv.

### **Kompositionen.**

Den franske antropolog Claude Lévi-Strauss har skrevet et meget lærerigt essay, "Fra myte til roman" (i 1968). Den franske strukturalist bemærker at den samme fortælling kan optræde hos en stamme som myte og hos en anden som eventyr. For fortælling af myter er der regler: de kan kun fortælles under visse omstændigheder, medens eventyret står til fri afbenyttelse, og kan fortælles når som helst. Helt så skarpt er skellet vel ikke i middelalderlitteraturen, men *Rolandskvadet* bærer tydeligere præg af at være et officielt digt end mange andre eposser. Og kommer vi til Chrétien's digtning, har man en større fornemmelse af at der skrives for et publikum end for et kollektiv. *Heltekvadene* fremførtes (også) på torvet, for alle, de første ridderromaner derimod på slottene. Det giver forskellige heltetyper og forskelligt forhold til værdierne.

Men hos Lévi-Strauss kan man også hente et kriterium til inddeling af de første heltekvad. Han skelner mellem myte og roman ud fra en skelnen mellem en afsluttet og en åben struktur. Her bemærker jeg straks at en afsluttet struktur ofte vil indeholde døden, en åben derimod ikke. Nu ser Lévi-Strauss imidlertid på romanen fra et meget overordnet synspunkt. Hans skelnen kan gentages indenfor romanen. Indenfor denne genre findes der både åbne og lukkede strukturer. En dannelsesroman vil have en lukket struktur, ligeledes en roman om den umulige kærlighed. Det viser sig nu at de første romaner, Tristandigtningen i sine tidlige former, Chrétien de Troyes' romaner, har lukkede strukturer og derfor bliver af begrænset, overkommelig længde. Sidenhen udvikles åbne typer, både i *chansons de geste* og i høviske romaner, og det spændende er at det ofte sker med anvendelse af samme stof: vi genfinder Roland hos Ariosto og Tristan i de prosaromaner der blev så populære i det 13. århundrede. Men skønt heltene beholder deres navne, så beholder de ikke deres karakterer. Disse bliver oftest fladere, mere stereotype. I det første *Rolandkvad* går Roland til grunde på en karakteregenskab, hans overmod, og dette angrer han før sin død. I de senere forbliver han stadig den samme tapre kriger, der kan

---

<sup>3</sup> Ganske vist afviser han (s. 30) en roman som Madame de Lafayettes *La Princesse de Clèves* (1678), som han mener at vi finder for stilfuld ('stylish'), og med den hele den franske roman til romantikken! Der findes også andre (franske!) tekster hvor tiden spiller en rolle, således Marguerite de Navarres 10. lange novelle i *Heptaméron* (1559) eller Marivaux' *Le Paysan parvenu* (1735-36), der ud fra den pikareske model former sig som lidt af en dannelsesroman.

involveres i en teoretisk uendelig række eventyr. Holdningen til ham kan komme i skred; hos Boiardo og Ariosto glider han i retning af det lidt komiske, nok fordi han savner nogle af renæssanceheltens positive egenskaber.

### **Forholdet til kollektivet**

Helte er ofte blevet opfattet som civilisationshelte. *Heros* på græsk betyder også beskytter, stadsgrundlægger mm. Det gælder Prometheus, der bringer ilden til menneskene; eller Herakles/Herkules der udfører store civilisatoriske bedrifter. De kan være eksponenter for menneskeheden (Gilgamesj der ikke overvinder døden). En variant af denne heltetype findes i folkeeventyret: helten drager ud for at bringe den gamle konge livets vand eller et andet foryngelsesmiddel (Aarne/Thompson type 550/51), men dertil kommer at eventyrets helt også opnår prinsessen og det halve kongerige, og senere det hele og et langt og lykkeligt liv. Dette træk hører med til eventyrgenre. Ikke uden grund har folkloristerne beskrevet denne eventyrtype som liggende på grænsen til myten. Men helten kan også indskrænke sit virkefelt og nøjes med at være den fremmeste repræsentant for sin gruppe; krigerhelte som Akilleus, Hektor, Odysseus, Æneas, Siegfried, Roland, El Cid melder sig straks for tanken. De sidste to kæmper for deres lensherre og for Kristenheden imod de vantro.

### *Ridderidealet*

Den episke litteratur begynder kort før år 1100 i Frankrig med en række helte digte, *C hansons de geste*, fiktion på vers, der som hovedtema har kampen imod de vantro. Det sandsynligvis første, og det mest kendte, er *Rolandskvadet*. Helt op til Renæssancen fortsætter denne digtning, der hurtigt bredte sig til Italien og Spanien. I disse digte er hovedintrigen kampen imod de vantro, saracenerne, maurerne; der findes således to lejre og to kollektiver.

Her vil jeg gerne straks åbne en parentes: (Man kunne, når det drejer sig om et kollektivs helte, vente en stærk betoning af et etnocentrisk element, af forskellen *vi-dem* (*de andre*). Den findes også, men den er mere nuanceret end det man finder i mere banale helteforestillinger; det etnocentriskes vægt er forskelligt fra epos til epos, ja det varierer inden for samme epos.

I *Iliaden* lægges trojanerne ikke for had, og der besynges ikke en egentlig græcitet. Derimod er Vergils romerske *Æneide* gennemsyret af en antigræsk holdning. Æneas nedstammer fra Troja, den by der blev lagt i ruiner af grækerne, de samme grækere som romerne på Vergils tid havde undervundet. Og Æneas er ikke altid politisk korrekt, som når han om grækerne siger: "Timeo Danaos, et dona ferentes" (jeg frygter Danaierne (eller, som det senere er blevet udlagt, Danerne!), også når de kommer med gaver). Vergil skrev også, lidt på bestilling, sit værk til forherligelse af det nyskabte romerske imperium. Dette til trods for at han har ladet sig inspirere af de homeriske digte.



Mere bemærkelsesværdigt er *El Cantar del Mio Cid*, skrevet ca. 1140, altså midt under *reconquista'en* (de kristnes generobring af Spanien fra araberne). Hovedpersonen er historisk meget velkendt, især hvis man sammenholder med andre episke helte. Der skrives som allerede sagt inden for en mands minde-horisont. Det første kvad begynder med at helten iler en allieret maurerfyrste til undsætning, og den største del af handlingen udvikler konflikter inden for den kristne lejr. I det spanske heltekvad er det især den spanske konge og hofkredsene der er problematiske, langt mindre maurerne.

Helt anderledes i de senere skildringer af denne person, især *Romancero'en*, en samling korte kvad af senere dato. Her og i den nationale bevidsthed kom El Cid til at stå som den store maurerdræber. Men sådan fremtræder han altså ikke i sin oprindelige udformning.

*Rolandskvadet* spiller heller ikke entydigt på den etniske modsætning. Modstanderne står her i en dobbeltbelysning. Der slagtes i de drabelige slag flere maurere end der var mennesker i den dengang kendte verden. Marsile (maurerkongen) omtales som en vantro hund og overdænges med de værste skældsord, men ved hans hof foregår tingene som ved Karl den Stores, og Marsiles dilemma: hvad skal man gøre, når man er den militært underlegne? skildres indlevet; de samme overvejelser har kristne fyrster sikkert også gjort sig. Det er iøvrigt forbavsende hvor ringe kendskab *Rolandskvadet* udviser til de særlige arabiske forhold. Jeg lukker min parentes).

#### *Det høviske kærlighedsideal*

Med det høviske kærlighedsideal, der opstod midt i det 12. århundrede, løsnes forholdet til kollektivet, uden dog at ophøre. Kærligheden bliver et hovedtema.<sup>4</sup>

Ved den høviske kærlighed forstod man dog noget andet end nutildags, eller blot et par hundrede år efter dette kærlighedsideals formulering. Den høviske kærlighed opstår i Provence og breder sig hurtigt over hele Vesteuropa; den er oprindelsen til en stor del af vor kærlighedslyrik. En anrøbelse fra et digterjag til en dame der forgudes. Det er især afstanden der er vigtig; hindringen for kærlighed. I groft resumé en hanhund der på kilometers afstand står og hyler harmonisk til en indespærret brunstig tæve.

Den høviske kærlighed er altså ikke (eller kun hos sjældne undtagelser) kysk-platonisk. Det er ellers en udbredt misforståelse. Drømmen er den fysiske forening, undertiden meget direkte udtrykt, som fx at få hånden op under skørterne på damen. Den høviske kærlighed forkaster også ægteskabet, fordi dette ikke rummer frihed; da ægtefolkene ifølge Paulus er hinanden skyldige at stille sig seksuelt til rådighed, er kærligheden jo ikke fri.

Men den første høviske kærlighed var ikke individualistisk, og dette er hovedsagen i

---

<sup>4</sup> Sammenblanding af politik og kærlighed gør sig forøvrigt gældende i den mytologiserende historieskrivning: Arabernes invasion i Spanien og den sidste vestgotiske konges nederlag til dem forklares ved et erotisk hævnmotiv. I *Nibenlungenlied* findes noget tilsvarende: den etniske modsætning mellem hunner og germaner vejer mindre end de familiemæssige og følelsesmæssige modsætninger.

vort helteperspektiv. Nok blev der ikke lagt skjul på driftsaspektet (i det mindste ikke før senere, da kurmageriet blev en formalitet, som der endnu findes levn af, som håndkys til damer), men kærligheden opfattedes også som dannende. Den var forpligtet på troskab over for den elskede, og over for et høvisk kollektiv. Kærlighedens individuelle opfyldelse på bekostning af pligten over for samfundet, endsige tilfredsstillelse af personligt begær var endnu ikke et hovedproblem. Tværtimod formes ridderen gennem kærligheden; man finder udvikling hos heltene i nogle få oldfranske romaner fra sidste del af det 12. århundrede, således hos Chrétien de Troyes, som Per Nykrog har behandlet indgående (1996), og hos denne forfatter udvikles også damen.<sup>5</sup>

Personens udvikling har således også betydning for kollektivet (hvad der jo også er tilfældet med de første moderne udviklingsromaner, Goethes *Wilhelm Meister* fx). Det forhindrer dog ikke at hovedpersonen ofte rider ud alene og mest færdes ved hoffet eller på slotte. Folket som kollektiv er der blændet af for.

I slutningen det 13. århundrede sker der så det at ridderdigtning og høvisk digtning flyder sammen, en tilstand der varer til midt i det 17. århundrede (man erobrer lande og provinser for at få en kvinde, for at hævne sig o. lign.). Karl den Store-stoffet og Arthur-stoffet kombineres. Derved kan også kollektive slagscener med masseopbud veksle med riddernes individuelle eventyr, kollektiv indsats og individuel skæbne.

Dette ændrer sig langsomt, og en form for individualisme bryder igennem. Det gælder ikke kun på det personlige plan. Nu, i Machiavellis tidsalder, betragtes også staterne åbenlyst som individer der kun er meget lidt forpligtet på den kristne fælleskultur, der i Middelalderen var den ideologiske ramme om politisk tænkning og polemik.

Da Boiardo og Ariosto omkring 1500 skriver deres store værker om Roland, den forelskede og den rasende, er også den forpligtende kærlighed blevet problematisk. Troskaben blandt de elskende - mænd som kvinder - har ringe kår i disse renæssancekvad. (Den modificerede genoptagelse af det høviske kærlighedsideal i den samtidige nyplatonisme har ikke sat sig mange spor hos Boiardo og Ariosto). Vold begået imod kvinder hører til dagens orden, både blandt saracenerne og de kristne riddere. Selvom volden sjældent lykkes, betragtes det som normalt at en ridder benytter sig af lejligheden, når han er alene med en kvinde. Og vel at mærke er der flere af de store helte, der ikke viger tilbage for at lægge op til voldtægt, fx ved at begynde at afføre sig den ubekvemme rustning (hvilket ganske vist giver pigen lejlighed til at slippe væk), noget der var umuligt i den første ridderdigtning. Det forhindrer forøvrigt ikke de samme riddere i også at optræde i den traditionelle rolle som damernes beskyttere.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Chrétien skaber den første udviklingsroman skrevet før 1200. I sine 'eventyr' overvinder ridderen problematiske sider i sig selv. Det hele stadig på mytisk baggrund (atomiseret keltisk mytologi).

<sup>6</sup> I de senere høviske romaner kan man finde en grov antifeminisme, ja nedvurdering af den høviske kærlighed, der er fraværende i de første høviske romaner (jf. Olsen 1976 og 1984).

Den forstærkede individualisme viser sig også i at Boiardos og Ariostos eposser indeholder et stort antal indlagte beretninger, der faktisk nærmest kan betegnes som noveller. Dette kompositionsprincip kommer så til at gå igen hos Cervantes og i mange franske romaner helt op til begyndelsen af det 18. århundrede.

Men ikke blot kærligheden har skiftet karakter; også båndet til kollektivet har ændret sig. Principielt er saracenere og kristne forpligtede på kampen for deres tro og deres kollektiv. Men når skiftevis Karl den Store og saracenernes leder Agramante er i knibe, er det langt fra altid at deres riddere yder dem huldskab og troskab; ofte stikker de af i private ærinder, udfordrer hinanden medens fjenden truer. Den næsten totale opløsning af ridderskabets idealer ses tydeligt fremstillet (og afspejler vel Renæssancens virkelighed, de hurtigt skiftende alliancer i århundredets krige mellem franskmænd, spaniere og italienske fyrster og bystater).

Nedtoningen af heltens forhold til kollektivet og et forpligtende kærlighedsideal er for mig at se et ret afgørende brud, der i det mindste tillader at man drager et skel og taler om en bestemt heltetype.

### **Heltens egenskaber; værdierne**

Man kan også prøve at knytte en grovinddeling af helte og hovedpersoner til etikkens udvikling. Her sonderer mange, fx Habermas, mellem tre overordnede stadier:

- konventionelle etikker (heteronome etikker), hvor værdierne ligger uden for individet i ubrydelige samfundsnormer, eller hos Gud
- autonome etikker, hvor individet bliver sin egen lov
- og postkonventionelle etikker.<sup>7</sup>

Hvis vi begynder i tidlig Middelalder, kan vi tale om en periode der går frem til Renæssancen. Man vil have bemærket at de helte der indtil nu har været nævnt ligger inden for denne første periode eller i begyndelsen af næste, hvor subjektet træder frem. Især hos Ariosto ses det hvordan det gamle ideal er blevet problematisk. Ikke blot forfølges egne mål (Ariosto var samtidig med Machiavelli), men verden er blevet et farligt sted, fuldt af fortryllelser; meget lidt kan man stole på, og slet ikke på den trofasthed i kærlighed der havde udmærket det høviske ridderskab.

En anden periode begynder med Renæssancen og Oplysningstiden, hvor subjektet bliver det erkendelsens sted hvor de autonome etikker udvikles (subjektet bliver sin egen lov). I en utilladelig forkortelse kunne man sige at først tvivles der på den gamle orden (eksempelvis hos Ariosto), derefter vises den i al sin absurditet hos Cervantes (der imidlertid intet har at sætte i stedet for Don Quixotes idealer), og endelig grundlægges en

---

<sup>7</sup> En videre inddeling kan og bør naturligvis foretages. Fx kan man i Guds navn sætte sig op imod samfundskonventionerne, hvilket da også skete jævnligt i Middelalderen. De sociale bevægelser begrundede ofte deres krav med at vi alle, mægtig og svag, rig og fattig, er lige for Gud. "Netop kun for Gud", er der andre der svarer.

ny vished, først den intellektuelle med Descartes' *cogito*, så den moralske med Kants kategoriske imperativ.

En tredje periode strækker sig fra Romantikken og frem. Her dukker de postkonventionelle etikker op. Som jeg har forstået det, udmærker dette stadium sig ved at en person i *samme* situation kan foretage flere indbyrdes uforenelige etisk forsvarlige valg (i parentes: dette ligger langt fra nietzscheanernes *alt er tilladt* eller bedre Dostojevskijs *intet er tilladt*; for hvem har egentlig autoritet til at tillade nogetsomhelst? Fordelen ved konventionelle moraler er at alt hvad der ikke er forbudt er tilladt). Også Habermas har ladet forstå at på de postkonventionelle etikkers niveau er der flere valgmuligheder. Betingelsen for hævdelsen af at noget skulle være det gode liv, ville så blot være at det stod til fri og åben debat.

Den foreslåede tredeling kan give anledning til visse overvejelser, og den har den fordel at den er for grov til at blive taget helt alvorligt.

### *Heteronomi*

Digtning baseret på konventionel moral følger således stort set digtning med konventionel helt, men at værdierne i den første 'objektive' periode kommer udefra, betyder naturligvis ikke at disse værdier nødvendigvis er ens overalt. Sæd og skik veksler fra kultur til kultur og fra land til land. Og i litteraturen veksler de centrale værdier man kræver af en helt fra periode til periode og fra genre til genre. Kulturhelten, den drabelige kriger, den store elsker er eksempler nævnt ovenfor.

Der er imidlertid et træk der er værd at mærke sig: ryet, og dets mindre glørværdige variant: rygten, spiller en enorm rolle. Ikke blot er kvinder afhængige af at deres rygte ikke plettes; ridderen er også helt afhængig af sit ry. At ridderen søger ære og berømmelse virker i første omgang eksalterende, men bagsiden af medaljen er at ridderen kan tabe sit ry ved forræderi. Vi kender det fra folkeeventyret hvor den onde broder undertiden tilegner sig heltens bedrifter; og ved periodens slutning, i den første Renæssance, finder vi talrige såvel riddere som damer der uden skyld er blevet berøvet deres ære; kvinden beskyldes for et forhold hun ikke har haft, manden hånes for en fejlhed han ikke har udvist, idet kujonen har frarøvet ham hans rustning og våben og således tilranet sig hans identitet.

### *Autonomi*

Senere, omkring Renæssancen, træder et nyt aspekt til:

Da mennesket kommer i centrum og står alene (*homo sibi relictus*), møder man problematiske helte, helte der ikke formår at forsones sig med kollektivet (det var en af de vigtigste opgaver for Chrétien de Troyes' riddere). Don Quixote formår ikke mere at få

verden ind under de gamle kategorier, som allerede var blevet problematiske hos Ariosto.<sup>8</sup>

At Shakespeares helte er grænseafsøgende er så tit blevet sagt. Lad mig her blot nævne den monstrøse *Richard III*. Tre af Marlowes karakterer kan anskues under samme synsvinkel; *Tamburlaine the Great* (1590), *Tragical History of Doctor Faustus* (1604, opført 1588 el. 1592), *The Jew of Malta* (1633, opført 1589?); de først nævnte datoer er for udgivelserne. Erobreren, den lærde og finansmanden skildres indlevet, men forfatteren har dækket sig ind under deres uhyrlighed (antisemitismen kan være brugt som en camouflagede, for jøden eksponerer kun en adfærd som også andre af stykkets personer udviser).

Faust- og Don Juan-figurerne stammer fra denne tid. Man skal her ikke glemme at Don Juan anskuet primært som forfører er en lidt senere udgave. I Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) er han først og fremmest en helt der går for langt, også i sit forhold til damer. En replik han gentager er: "Du (Gud) gav mig så lang en frist". Jo, Gud giver en lang frist, men den er ikke uendelig; det må Tirsos Don Juan sande.

At Renæssancen ikke kun var frigørelse, ses forøvrigt også i genopdagelsen af tragedien. Som bekendt blev denne genre 'genopdaget', dvs. som næsten altid når genrer genoptages, formet på en helt anden måde end de antikke forbilleder.

Man har ofte, og ikke uden grund, karakteriseret tragedien fra Renæssancen og frem som en konflikt mellem pligt og tilbøjelighed. De første tragedier handler ofte om individets (håbløse) kamp for at virkeliggøre sin kærlighed; to unge elskende der ikke kan få hinanden går til grunde. For det heteronome univers eksisterer stadig. Men som oftest har det ikke mere det eksalterende ved sig som man finder i heltedigtningen og den høviske digtning. At loven i det heteronome samfund står uden for, over individet, føles nu som tvang. At loven kommer udefra er vel også en erkendelse man først kan gøre uden for det heteronome samfund. Dette kender stort set ikke konflikten mellem ydre og indre krav, men nok konflikten mellem to normer (det indre kan eventuelt udtrykkes som Guds bud). At Renæssancens og Klassikkens tragedier for det meste har klassisk mytisk eller historisk stof (og det selvom Aristoteles' poetik egentlig ikke krævede det), kan måske forklares ved at pligt-tilbøjelighedskonflikten således kunne holdes på afstand.

I 1514-15 skrev Gian Giorgio Trissino sin *Sofonisba*, der blev opført i 1524 (optrykt i Ariani).<sup>9</sup> Godt hundrede år senere kom Jean de Mairets *Sophonisbe* (1634). Intrigen, der blev flittigt varieret, også af andre forfattere, er hentet fra Titus Livius (XXX,11-15); han

---

<sup>8</sup> Jeg minder lige om et andet aspekt, som her ikke får større betydning: renæssancehelten skal også være dannet: 'armas y letras', 'krigerdyder og dannelse' et topos i tiden som også Don Quixote udvikler.

<sup>9</sup> Pudsigt nok var det også Trissino der 'genskabte' eposset, dvs. skrev det vel første dødfødte af slagen efter antikt forbillede: *l'Italia liberata dai Goti* (Italien befriet fra goterne), modsat Boiardo, Ariosto og senere Tasso, der fortsatte den levende tradition.

beretter hvordan Massinissa i forbund med Romerne erobrer Cirta (det nuværende Constantine i Algeriet) fra kong Syphax. Dennes dronning, Sophonisba, træder Massinissa imøde, og han bliver så forelsket at han straks gifter sig med hende. Men den går ikke: Sophonisba repræsenterer Karthago, hun er Hasdrubals datter, og hun skal udleveres til romerne, så at hun kan gå med i den romerske overfeltherre Scipios triumftog. Det får Massinissa forklaret af samme Scipio. Imidlertid har Massinissa ved brylluppet lovet Sophonisba at han ikke vil udlevere hende til romerne. Han holder sit løfte ved at sende hende et bæger med gift. Efter at have udtalt nogle stolte ord, tømmer Sophonisba uden tøven bægeret. Litteraturen tæller talrige andre bearbejdelser. En fyldig liste findes i Titus Livius (s. 143, note 25.).

For Livius er der ikke noget problem: kærligheden må vige for Romerriget; men det er der for Renæssancens tragikere. Hvordan kan man forråde sin elskede? De giver forskellige – ikke vanvittigt overbevisende – forsøg på at komme om ved dilemmaet (Olsen 2001). Renæssancen er som bekendt ikke viktoriansk-dydig, men den personlige følelse må vige for overordnede formål, statsræsonen i tragedien, det socialt passende parti i komedien (derfor de mange genkendelser i denne genre, der sluttelig gør de ulige børn lige).

Som Corneille lader faderen sige det i *Le Cid*, der om nogen af hans tragedier besynger de unges kærlighed: "kærligheden er en fornøjelse, æren er en pligt" (L'amour est un plaisir, l'honneur est un devoir). Men selvfølgelig er konflikten individ-samfund stærkt tematiseret: kommer helten i modsætning til samfundet på grund af egne følelser, også selv om denne konflikt bilægges tilsidst (og også den tragiske følelse af uafvendelighed er en slags bilæggelse), så præger det heltebilledet i individualiserende retning.

Et forsøg på bilæggelse af denne konflikt findes i samme stykke af Corneille, *Le Cid*. Rodrigue elsker Chimène, men da dennes far har givet Rodrigues far en lussing, må sønnen hævne ham; han dræber altså sin elskedes far i duel. For hvis han ikke gjorde det, ville han miste samme elskedes agtelse. Chimène har samme problem: hvis hun ikke hævner drabet på sin far, kan Rodrigue ikke agte hende. Det heteronome får altså overtaget, men formidles via den elskede. Det er fra den elskede kravet stammer, selvom dette krav i sin substans er traditionelt socialt. Samme konflikt i anden ikklædning har Ariosto forøvrigt udviklet godt hundrede år før: Ruggieri og Bradamante elsker hinanden, men på et vist tidspunkt får hendes forældre den idé at hun skal giftes med en kongesøn. Hun overvejer at gøre oprør, men giver afkald på det, fordi hun derved ville tabe sin elskedes agtelse. Denne konflikt gentages, som komedie, endnu i slutningen af det 18. århundrede, hvor en venetiansk pige afviser at møde sin tilbeder alene på gaden (pæne ugifte piger måtte ikke gå rundt alene), og senere får at vide at denne ville have slået op, hvis hun havde gjort det.

Corneilles barokteater besynger den store ener, men forsøger ofte at bringe ham eller hende (der er også stærke kvinder hos Corneille) i samklang med samfundets krav. Den franske klassik er derimod en reaktion imod individualismen. Som Pascal siger: "Jeget er

afskyeligt" (le moi est haïssable). Racine gør det kunststykke i *Britannicus*, en tragedie om Nero, at vise hvordan denne befrier sig fra alle autoriteter, fra den offentlige mening (kejseren var i sine første år yndet af folket), fra sin militære tutor Burrhus og først og sidst fra sin dominerende mor og sin gevaldige binding til hende. Frigørelsen resulterer i det blodtørstige uhyre som vi kender fra historien. Racines analyse falder forøvrigt næsten sammen med den, mere detaljerede, som Villy Sørensen har givet i sin bog om Seneca. Racine leverer altså en næsten regelret frigørelse, som kunne oversættes i freudianske termer, men forbundet med en skepsis ved dens resultat. Godt hundrede år senere tager både Voltaire og Diderot endnu forbehold over for det frigjorte menneske.

Medens Middelalderens både store og folkelige genre var den episke, udvikler den dramatiske genre sig i Renæssancen og kommer til at dominere i den klassiske periode. I opgøret med et heteronomt system frembyder tragedien den mulighed at helten ikke behøver at repræsentere de kollektive normer, men kan gå under i sin modstand imod dem.

Det ser ud til at den individualistiske helt optræder i praksis, før figuren får teoretisk udformning, som det langsomt sker i filosofien op til Kant. At behandle dette vil ikke blot overskride grænserne for dette essay, men også min kompetence. I stærk forkortelse har jeg sat Descartes' *cogito* som markering af at erkendelsen bliver subjektafhængig og Kants kategoriske imperativ for at angive at subjektet finder moralloven i sig selv.

Bliver moralnormen almen og genstand for debat, kan den naturligvis komme i konflikt med kollektivets heltebillede; dette er tilfældet i Holbergs polemik imod og nedvurdering af traditionens helteskikkelser, hvis ære ofte var erhvervet gennem kamp og sejr, dvs. set i et andet perspektiv gennem drab og lidelse. Samtidig ses det at Holberg (endnu) ikke tyr til følelsen. Værdierne er almene og kan kommunikeres. Men det er tvivlsomt om der kan skrives alvorlig fiktion på dem. Fornuftig forståelse og erkendelse kan næppe vindes med et "og kamp og sejr før mig til min grav". Mere herom findes hos Brask (i denne udgivelse).

Lidt senere, i anden halvdel, af det 18. århundrede bliver følelsen dominerende. Hvis Renæssancens helt først og fremmest hviler på virkekraft, dyd (= dygtighed, duelighed), så finder vi et par hundrede år senere en helt der finder værdierne i følelsen og følelsen i sit eget jeg. For en kort stund (hos Diderot, Rousseau og Kant) synes fornuft og følelse at kunne forenes. Heltene finder nu deres værdier i deres egen sjæl, hvor moralloven jo er indskrevet. Kant gør den moralske følelse til noget ganske særligt. Men følelsen opfattes også bredere, som menneskekærlighed. Det drejer sig ikke om en moderne subjektivistisk følelse; følelsen er rationel, lidt som kærligheden var det i den første høviske periode i middelalderen. Også medlidenheden opvurderes (den blev i antikken ofte opfattet som en svaghed). Helten bliver den følelsesfulde helt, og også i religionen bliver troshelten nu bestemt af sin følelse af og for Gud.

Den elskede bliver repræsentant for værdierne. Denne konstellation er nær ved at tage livet af komedien. Rousseau kan således ikke acceptere at Molière gør grin med sin

Misanthrop (menneskefjende); han tager parti for ham og hans dyder, og i revolutionstiden blev der skrevet et modstykke der rehabiliterer Alceste og hænger Molières ræsonnør, Philinthe, ud.<sup>10</sup>

Tendensen går imod at de eneste acceptable konflikter skal bestå af misforståelser. Og denne kategori bliver da også udnyttet til det yderste; den havde allerede længe været populær som udløser for dramatiske peripetier, dvs. omslag fra (heltens) ulykke til lykke eller omvendt.

En anden hyppigt anvendt kategori er omvendelsen: en person der omvender sig til dyden og dermed løser konflikten. Misforståelser og omvendelser ses i Diderots dramatik, der ikke slog igennem, og man forstår hvorfor, men også hos mange andre i tiden.

En tredje tendens er at modhelten, altså heltens modstander, nu drives ud i det montrøse: vi får uhyrer af ondskab, hvor heltens modstander tidligere ofte var en lidt usympatisk rival eller, i komedien, en gammel, vrissen og gerrig far. Denne absolutte ondskab markerer kommunikationens mulige sammenbrud og det almenes (første) krise, som følelsen hjælper hen over (jf. herom Kruuse 1934 og Olsen 1995 og 1996).

Og snart fremtræder fornuften som den kolde fornuft over for en følelse der har problemer med den omgivende verden. Den lidt senere romantiske helt er dog en mere nuanceret størrelse end som så, og jeg skal ikke her forsøge en typologisering, blot minde om at der hos nogle digtere går en lige forbindelse tilbage til oplysningstiden, noget Brandes havde et klart blik for i *Hovedstrømninger, Romantikken i Frankrig* (jf. mere udførligt Bénichou 1988).

Et element er vigtigt at fremdrage, nemlig at konflikterne nu mere og mere internaliseres, altså spalter heltens sind (spleen, mal du siècle osv.), og bliver et problem for helten selv. En duel der tidligere var en ret enkel sag – den tapre udfordrede eller tog udfordringen op, den feje stak halen mellem benene; tidens æreskodeks var jo en del af hans person, en del som han definerede sig i forhold til – denne æreskodeks bliver nu en ydre tvang, og samtidig skaber den et indre, etisk problem. Pusjkins *Eugen Onegin* ved at hans duel med hans ven er meningsløs, det samme ved ægtemanden i Fontanes *Effi Briest*, der længe efter en flygtig affære opdager at hans kone har været ham utro. Frygten for duellen, der tidligere hurtigt ville have klassificeret en person som kryster, kan blive et problem for helten (!), som i Maupassants novelle: *Un lâche?* (Fej?; i *Contes du Jour et de la Nuit*), bemærk spørgsmålstegnet! Krysteren er ikke mere den der ikke kender frygt, men den der ikke stikker af, som fyrst Mysjkin siger det i Dostojevskijs *Idioten*. Denne internalisering fortsætter, og der er snart ikke den nedrighed som ikke kan indlægges i en reflekterende person der kandiderer til læserens sympati.

---

<sup>10</sup> Cf. Jean-Jacques Rousseau *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* og Fabre d'Églantine: *Le Philinte de Molière ou la suite du Misanthrope* (1790).



### *Moderne helte*

Moderne helte er for talrige og for teoretisk ubekvemme; men et kort ord skal de have med på vejen. Den moralske følelse, det kategoriske imperativ, der jo er forudsætningen for at helten kan finde værdierne i sin egen sjæl, står ikke mere ubestridt. Mistankens tænkere har draget det i tvivl; bl.a. har Freud, Marx og Nietzsche påvist at moralske forestillinger er betingede.

Helten, personen, mennesket kan altså ikke forlade sig på den konventionelle etik (som i Middelalderen) og heller ikke på sin subjektivitet (som i Renæssancen og Oplysningstiden). Når folk nutildags påberåber sig subjektiviteten sker det som regel med den 'begrundelse' at "min mening kan være lige så god som din", eller at "det synes jeg nu altså" (det hegelske *Dünken!*); dette har intet med en Oplysningstidens almene subjektivitet at gøre: dette subjekt tænker ikke på at handle så dets handling kunne være et forbillede for andre i lignende situationer. Lad mig tilføje at snæversynet moralisme heller ikke nødvendigvis har meget at gøre med en moral grundet på konventioner.<sup>11</sup>

Underligt er det da heller ikke at et af tidens modeord er at afprøve sig selv. Det skal dog ikke benægtes at der ad den vej er skabt værdifuld litteratur, blot også meget bras. Det er så let at kaste sig en fri subjektivitet i vold – og senere så svært, når man skal finde et rum at orientere sig i. Man finder også, ud over en flommende subjektivisme, andre forsøg; fx diverse grænseoverskridelser, der nu blot, modsat tidligere, leder efter grænser der endnu kan overskrides. Jeg lader pornografien hvile, og tager *American Psychos* lemlæstelse af kvinder med motorsav osv. Det er fikst fundet på og viser måske noget om det moderne samfund.

Mere interessante er måske de helte der bestræber sig på at bygge sig selv op, konstruere sig selv. Denne opfattelse er blevet klart formuleret af Paul Valéry der i sin (anti)sokratiske dialog modstiller Sokrates og arkitekten Eupalinos, der har givet dialogen navn. Sokrates hævder at man kan erindre sig tilbage til sandheden; med en lille tilsnigelse kan man altså tage Sokrates til indtægt for den tese der hævder det autonome subjekt. Eupalinos derimod er arkitekt, og i skabelsen af sine værker skaber han sig selv.

Nævnes må endelig også den stadige tilbagegriben til traditionelle former, som postmodernismen har teoretiseret.

Andre har forsøgt at grunde etikken anderledes, på en forhandlet konvention, på den frie samtale (Habermas), på spontane livsytringer (Løgstrup), Næsten (Lévinas). Fælles for mange af disse bestræbelser er at de finder værdierne i et menneskeligt fællesskab, og denne nyorientering må også finde udtryk i litteraturen. Det nys afsluttede århundrede kan da også byde på meget betydelige litterære forsøg, uden nogen egentlig helt.

Den klassiske helt var som oftest knyttet til sin særlige verden; hvis man blot

---

<sup>11</sup> En sådan findes kunstnerisk formet i Carlo Goldonis komedier, der midt i Oplysningstiden fastholder konventionerne imod den – dog ikke i Venedig – fremherskende individualisme. Dette har jeg behandlet udførligere i (1995) og (1996).

gennemløber de nævnte eksempler er det ret iøjnefaldende. Uden at blive en antihelt, kan helten blive et typisk eksemplar af kollektivet (Bloom i *Ulysses*, Hans Castorp i *Der Zauberberg*, flere af Hermann Brochs skikkelser), han kan blive civilisationshelt igen, men nu ud fra det rent individuelle: ved at udvikle det særlige finder han frem til det almene. Som eksempler kan nævnes Prousts *A la Recherche du Temps perdu* og Brochs *Tod des Vergil*; eller det skabende menneske karakteriseres ved bruddet med almenheden, som ofte hos Thomas Mann (især *Doktor Faustus*).

Romanen kan skabe andre, mulige verdener, hvor der gælder andre love, der dog i reglen vil belyse aspekter af vor egen verden. Undertiden er de svært forståelige (Kafkas univers), ofte er de gjort meget klare (Huxley: *Brave new World*), og man finder repræsentanter for vor verden indlagt, som i Orwells *1984*). De nævnte værker er dystopiske, men utopier findes også (Michel Tournier: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*). En sådan verden kan også være ganske realistisk, som Sarrautes mikropsykologi: vi ser ganske normale mennesker, men under lup, som funktioner af mekanismer.

Denne opremsning er både ufuldstændig og lidt tilfældig. Det synes dog klart at man med de moderne postkonventionelle etikker har sværere ved at skabe heltefigurer, måske fordi en heltefigur har svært ved at blive meningsfyldt uden et kollektiv at forholde sig til.

### **Helt, modhelt og antihelt**

Helten kan som sagt defineres i forhold til en *modstander* (en *modhelt*), eller et *modbillede*, eller endog et vrængbillede (en *antihelt*). Undertiden har helten en modstander par excellence; Akilleus har Hektor (dog først efter at denne har dræbt Akilleus' ven Patrokles), men også hærens leder Agamemnon der har taget den skønne slavinde Briseis fra Akilleus. Hektor er beskrevet med afgjort sympati, og et moderne publikum har lettere ved at identificere sig med ham end med Akilleus. Modhelten kan dele værdier med helten, eller han kan nærme sig antihelten. Det sidste er måske tilfældet med Agamemnon. Hvad *modhelten* angår, sker det ofte at helten har skiftende modstandere, som fx Herkules der udfører tolv 'arbejder', eller Chrétien de Troyes' riddere der bekæmper en række modstandere.

I moderne romaner kan modhelte vel forekomme, men ofte vil der ikke være tale om åben kamp, og den moderne helt vil tit stå over for andre 'modstandere', der måske ikke en gang er personificerede: fattige kår, andre omstændigheder - eller personer, der ikke direkte har helten som modstander, men som blot forfølger egne formål og derved står i vejen for ham. Det drejer sig, i narrativ terminologi, altså om aktanter, og disse behøver ikke at være personer.

Antihelten inkarnerer værdier der står i tydelig modsætning til heltens, og han behøver ikke at blive heltens modstander, altså modhelt. En antihelt findes allerede i *Iliadens* Tersites, en plebejisk kujon, men han indtager en forholdsvis beskeden plads. Derudover er

der naturligvis andre personer der er mere nuanceret beskrevet og som kan sætte helten Akilleus i relief, herunder også vise hans begrænsninger.

Der er forøvrigt intet der forhindrer at antihelten er hovedpersonen; denne skildres så i diametral modsætning til de værdier der gælder for publikum. I ældre tid fremstiller de lavere genrer den slags personer. I moderne romaner kan afsløring eller selvafløring mere eller mindre langsomt lade en hovedperson blive til antihelt.

Det kan naturligvis også ske at modhelt og antihelt falder sammen; i så tilfælde får man *skurken*. Det er tilfældet i *Chanson de Roland*, hvor den regelrette skurk er Ganelon; han forræder Roland og Karl den Store, og han karakteriseres afgjort negativt. Men man gør klogt i at læse indledningen omhyggeligt (første gang jeg læste eposset forstod jeg ikke det meget præcist beskrevne problem). Her opbygges konflikten, og man får et noget andet billede af Ganelon. Han går ind for fred modsat Roland, som mange af krigerne opfatter som krigsgal, og man forstår at han har et ret stærkt parti ved hoffet der støtter ham. Man finder her det skiftende perspektiv som også kendes fra italiensk tradition for folkelige beretninger (jf. Premoli 1996, s. 123) og som går igen i megen ældre digtning, således de homeriske digte. Når man er ved maurerkongens hof eller i Troja, identificerer man sig med maurerkongen eller Hektor, også selvom digtet overordnet har taget parti for modparten. Dette perspektivskift gør det undertiden vanskeligt at udpege helt og antihelt helt entydigt. I de efterfølgende cyklusser af ridderdigte der bygger videre på Roland-stoffet er blot det at tilhøre Ganelons slægt ensbetydende med at være en foragtelig forræder; dette fortsætter helt til Boiardos og Ariostos eposser, og man får således ganske entydige antihelte.

Skurke findes naturligvis også i nyere litteratur. Her vil enhver kunne nævne mange eksempler, her blot Blifil fra Fieldings *Tom Jones* eller, fra Zolas *Germinal*, Chaval der står i et modsætningsforhold til hovedpersonen Étienne, fra de i romanens begyndelse mødes, til Étienne mod slutningen dræber ham. Her er de negative personer heltens modstandere, og de repræsenterer værdier som forfatteren forkaster.

Forsøgsvis konkluderende kan man sige at hverken modhelt eller antihelt indgår i en fast konfiguration omkring helten. Modheltene skifter ofte, alt efter de prøver og kampe helten må udstå; (mere teknisk sagt kan helten gennemløbe forskellige aktantskemaer med hver sit antisubjekt, og antiheltene kan optræde sporadisk for at sætte heltens fortræffelige egenskaber i relief). Men som allerede sagt kræver en modhelt sin helt.

### *Antihelten*

For at beskrive antihelten kan man forfølge mindst to spor. Det første er en genremæssig modsætning. Det forrige tiders kulturer anså for alvorligt (hertil hørte ikke altid kærligheden!) blev behandlet i høje genrer: heltedigt, tragedie, (når den fandtes), medens de sfærer der betragtedes som lavere ret konsekvent blev fremstillet i lavere genrer. Latterlige eller afskyelige helte kunne således optræde i farcer og komedier (når denne

genre fandtes), rent sanselig kærlighed i fabliau'er og pastoureller, medens den store kærlighed – for øvrigt af en anden art end den vi kender i dag – blev afhandlet i den høviske digtning.

Til heltekvadene svarer undertiden komiske digte, således Antikkens *Batrachomyomachi* (*Frøernes og rotternes kamp*), ligesom komedier ofte ledsager tragedier. De mere alvorlige riddereposser ledsages af komiske ditto (begyndende med *Ræveromanen*). Dette betyder dog ikke at eposset er lukket for komik, eller også er denne høje digtning et meget begrænset fænomen.<sup>12</sup> Hos Boiardo og - i mindre grad - hos Ariosto er komik og alvor blandet (lidt som hos Shakespeare), og de var ikke de første der miksede disse elementer; den mere rendyrkede komik kommer til udtryk i lange passager af Luigi Pulcis meget yndede *Morgante* (1478-83).

Som bekendt bryder det traditionelle genresystem (der i fuldstændig form aldrig har eksisteret andetsteds end i poetikkerne) næsten endegyldigt sammen i løbet af det 19. århundrede og erstattes af nogle løsere struktureringer, så vi må skifte spor.

Samtidig med genrerens gradvise opløsning var der foregået en parallel udvikling af helten – eller er der tale om den samme, blot anskuet fra en anden synsvinkel? Både helten og antihelten bliver mere sammensatte og komplekse, samtidig med at de kan nærme sig hinanden. Det skyldes bl.a. den omtalte fremadskridende individualisering. Flere og flere virkelighedsområder, sociale som psykiske, kan blive genstand for seriøs litterær fremstilling. Det er denne udvikling Erich Auerbach har fremstillet i sin *Mimesis*, et af de afgørende værker for dem der vil beskæftige sig med helte. Jeg vil blot tilføje – noget Auerbach sikkert har været klar over, og måske endda siger i en passage jeg har glemt – at udviklingen langt fra er lineær. Efter de første store værker (*Tristandigtene*, Chrétien de Troyes' romaner, lidt senere den tyske høviske digtning) bliver Frankrig stående ved en høvisk epigondigtning, og epigondigtning kendetegnes for det meste ved ikke mere at forstå det den efterligner! Men udviklingen fortsætter i Italien med Dante, Boccaccio og Petrarca, så i England med Chaucer, for i Renæssancen at omfatte de store romanske lande + England (her har min uvidenhed sikkert spillet mig mere end et enkelt puds).

Går vi nu frem til det 19. århundrede, betyder dette i vort perspektiv at helten forlods fremstår blot som hovedperson; man kan ikke forudse heltens egenskaber af værkets titel, eller man skal være meget indlæst i en bestemt sektor; tænk fx på de mange romaner og noveller i Balzacs *Comédie humaine*; nogle titler indbyder til identifikation, eksempelvis *Un médecin de campagne*, hvor doktor Benassis, skuffet i sin kærlighed skaber et landligt paradis, eller Madame de la Chanterie og andre velgørere i *L'envers de l'histoire contemporaine*. Men i mange andre romaner pendler holdningen til titelpersonen mellem medlidenhed og foragt.

---

<sup>12</sup> Bakhtin, der har modstillet roman og epos radikalt, går nok alt for vidt i sin skildring af den høje digtnings alvor.

Helt og antihelt er ikke mere definerede ud fra genren, ja undertiden blandes de, og forfatteren skifter holdning til dem indtil flere gange, som det sker i *Kældermennesket* af Dostojevskij. Denne kyniker får i sin førstepersonsberetning for en tid overtaget over de 'pæne mennesker' han fremstiller sine læsere som, men han gør sig senere skyldig i et afgørende menneskeligt svigt over for en ung prostitueret som han foregiver at ville hjælpe og så ydmyger. Derefter fortsætter han sine udgydelser indtil Dostojevskij afbryder hans beretning, fordi han synes det kan være nok. Dermed degraderes kældermennesket endegyldigt til antihelt i den negative betydning.

Men som nævnt kan den sympatiske helt stå over for nogle meget usympatiske eller latterlige træk i sig selv, uden derfor at forskertse læserens sympati, som i Svevos *La Coscienza di Zeno*.

Man kan imidlertid også forstå *antihelt* på en lidt anden måde, og opfatte denne sidste som det positive modbillede til en heltetype man tager afstand fra. Helten behøver således ikke at være tilstede som person i teksten. Det er en betragtningsmåde Anne Loddegaard har anlagt på Racines *Phèdre*, og Lene Schøtt-Kristensens *Shlemiel*-figur lader også til at træde frem på baggrund af mere diffuse heltefigurer (begge i dette bind).

*Antihelten* kan således blive en slags ideal, formet i kontrast til et andet. Man kunne tænke sig Ganelon blive gjort til en fredens helt og forherliget på baggrund af den krigsgale Roland, ja faktisk kunne man hævde denne tolkning af *Rolandskvadet*, hvis man begrænsede sin læsning til et kortere tekststykke.

Anskuer man antihelten således, anlægger man en diakron betragtningsmåde: den fokuserer på en tidsforskel, og den kunne inddrages som et væsentligt element i den dialog der iflg. receptionsæstetikken (Jauß) udspiller sig mellem de store forfattere. Faktisk er betragtningsmåden allerede i anvendelse, når man fx beskriver ridderbilledets udvikling (i Renæssancen skal ridderen også være dannet), eller når man i Frankrig i så lang tid har gjort et stort nummer ud af at modstille Corneilles og Racines respektive senfeudal- og hofadelshelte (og samtidig gjort en social modsætning til en psykologisk!). Fra nyere litteratur kan man nævne Kjeld Abells Anna Sophie Hedvig, en dagligdagens helt(inde).

### *Ikke-helten*

Endelig er der *ikke-helten*, brikken i spillet, den der egentlig ikke får udviklet en individualitet. Vi får helte der er ikke-helte, måske mere end anti-helte: Leopold i *Ulysses* (1922), Hans Castorp i *Der Zauberberg* (1924), flere personer i Brochs: *Die Schlafwandler* (1928-31). Mange andre eksempler kunne vel nævnes. Eller man får et galleri af 'helte' som i Dos Passos' *42<sup>nd</sup> Parallel* (1930) eller i Jules Romains *De gode viljer* (1932-49), der tilsammen skal give holdepunkter for skildringen af en proces.

Og ind imellem finder vi så *helt* i betydningen en, ofte sympatisk, hovedperson som vi kan identificere os med uden grænseløs beundring, og som vi kan bruge til forståelse og selverkendelse. I slutkapitlet har jeg lavet en sondering af i hvilke værker udtrykket *vor*

*helt* optræder. Denne persontype toner frem samtidig med at det mytiske univers forlades til fordel først for et eventyrligt, senere for et realistisk; dette punkt vil jeg vende tilbage til.

Alt i alt må man vel sige at omend terminologien ikke er gennemført konsekvent, er den brugbar, når man blot præciserer de punkter der kan misforstås.

### *Identifikation*

Endelig et par ord om læserens identifikation med helt, antihelt og ikke-helt. Hans Robert Jauss (1977 : 220) har opstillet et skema der er godt at tænke over. Uden slavisk at følge Jauß, kan man skelne mellem den beundrende identifikation (denne kan igen underinddeles ud fra muligheden for efterligning; en gud (Jesus eller en guddommelig person) kan kun efterlignes tilnærmelsesvis, medens en stor ridder kan efterlignes til punkt og prikke. Den beundrede helt kan iblandes svagheder; heltens svagheder kan for læseren få katharsiske (rensende) funktioner. Antihelten får dobbelt funktion, alt efter sin natur: opgør med falske idealer eller fremstilling af forkastelige holdninger (som vi, måske noget hyklerisk, tager afstand fra), osv. Som man vil se, har vi måde at identificere os med heltens på nær tilknytning til medieringen.

### **Medieringen**

Klassificeringen ud fra etikens struktur kan paralleliseres med den skelnen mellem intern og ekstern mediering (formidling) af værdier og mål, René Girard har udviklet i en række arbejder. I de konventionelle etikker er moralens kilde, dens garant, skarpt adskilt fra subjektet: Kongen, Gud, Loven kan man ikke rivalisere med.<sup>13</sup> Vi kan efterligne dem, men de kan ikke blive modstandere, *modhelte*; at efterligne Jesus med Thomas A Kempis skaber ikke rivalitet med Guds søn. (Hans værk, skrevet i 1424, falder dog i en periode kendetegnet ved en stærk subjektivisering af troen). Men senere begynder vi at efterligne beundrede forbilleder, der bliver interne mediatorer, hvilket vil sige at adskillelsen er svag; disse beundrede forbilleder kan gå hen og blive rivaler, fordi de er mennesker som vi selv; tænk blot på hvordan et lærer-elevforhold kan udvikle sig. Så længe værdierne står fast, uden for rækkevidde, sætter de begrænsninger for den efterligningstrang, *mimesis*, hvori Girard finder grundlaget for det menneskelige begær. Den stadig accelererende overgang til intern mediation placerer Girard i det 19. århundrede, altså inden for subjektivitetens etik, men den anfægtede subjektivitets etik.

---

<sup>13</sup> Sker det alligevel, som fremstillet i heltekvad om "de oprørske vasaller" betyder det at kongen, som i egentlig feudalisme, kun anerkendes som en *primus inter pares*.

## Helt og genre

Jeg har nu gennemgået en række kriterier. Man kunne drage et skarpt skel her. Med svækkelsen af de kollektive idealer er helten i ældre forstand blevet problematisk, og problematisk er også jegets forbindelse til kollektivet og forsåvidt også dets forhold til sig selv. Efter denne vidtgående frigørelse fra kollektive forestillinger er der egentlig ikke mere tale om helte i traditionel forstand - eller der er tale om en ny heltetype. For hvis man ved *helt* forstår *hovedperson* findes der stadig helte man kan identificere sig med. Senere bliver så også denne identifikationsmulighed problematisk.

Heltebilledet står i sammenhæng med den litterære genre, med forholdet til stoffet og med forfatterens forhold til dette. Og jeg tror at man kan hævde at de egentlige helte tilhører eposset. Overføres heltene til andre genrer, bliver de problematiske; det gælder både antikken og Renæssancen. Mange skikkelser optræder i både episk og dramatisk digtning; de græske tragedier bruger det episke stof, men i tragedien bliver helten stillet i dilemmaer; han handler ikke umiddelbart.

Der skrives også eposser i Renæssancen, men blot en flygtig gennemlæsning viser at genren er i skred. Det sidste vellykkede epos er vel Tassos *Gerusalemme liberata* (1580; det kan læses som individualitetens undergang), men inden da, i århundredets begyndelse, havde Ariosto skrevet sit mesterværk, *Orlando furioso* (udgivet i 1532). Men det drejer sig om et fundamentalt anderledes epos, hvor det episke bliver problematisk. Dette vil fremgå af behandlingen af stoffets status og forfatterens forhold til dette, som jeg skal komme tilbage til. Derefter kommer en lang række forsøg, som litteraturhistorierne nu bevarer og skjuler i halvglemselens mørke.

I Renæssancen, hvor Aristoteles' *Poetik* genopdages og bliver genstand for ivrig udlægning i en strøm af poetikker, kommer heltedigtet paradoksalt nok på programmet. Det kanoniseres nu som den højeste form for digtning, og hvert land må have sit. Men fiasko følger efter fiasko, Trissinos *l'Italia liberata dai goti* (1547-48), Ronsards *La Franciade* (1572), Chapelains *La Pucelle ou la France délivrée* (1656) er blot nogle af dem. Alligevel fastholder Gottsched (1700-1766), en stor skikkelse i den første tyske oplysningslitteratur og en stor beundrer af Holberg, som en af de sidste epossets forrang for anden digtning, og det fremgår af hans definition at det skal have et kollektivt emne, som fx. en konge der forulemper sine naboer og tilsidst straffes med undergang. En sådan konge kunne være Attila for gallerne, Hannibal for romerne og Ludvig den Fjortende for tyskerne! (Ludvig havde ført den brændte jords politik i Pfalz). Han er klar over at han tager udgangspunkt i antihelten (eller, kan man bemærke: antihelt og modhelt falder her sammen); men det er der ikke noget at gøre ved, siger han, for han vil illustrere en maksime: "uretfærdighed og vold er skrækkelige laster". Han giver forøvrigt også andre udmøntninger af denne: en fabel-, en komedie- og en tragediehandling (1968, vol. VI/1 : 215f. og vol. VI/2 : 317f.). Man kan så hertil blot bemærke at da Aristoteles skrev sin poetik, var den antikke tragedie også døende.

Eposset må vel idag betegnes som stendødt; alligevel tales der ofte om episk bredde, men denne episke bredde virkeliggøres ofte uden en egentlig episk helt. *Krig og Fred* (1865-69) af Tolstoj kan ganske vist siges at handle om et kollektivt mål: om Ruslands befrielse fra Napoleon, men hvem er helten? Måske "General Vinter", og så ellers netop de ikke-handlende, som general Kutusov. Senere, i debat med Zola, foreslog Tolstoj 'ikke-handling' (nedelenie, jf. herom Siclari 2001) som universalmiddel imod tidens onder – ikke særlig heltemodigt!

Tragedien, eller om man vil, dramaet, bliver til gengæld en stor succes, ja den dominerende genre fra den italienske renæssance og frem til den franske klassik, rigt repræsenteret også i Spanien og England. Den har mange former, men formår bedre, i individets gryende autonomi, at behandle heltens nu konfliktfyldte forhold til samfundet. Problematiseringen af individet fremgår tydeligst af den græske tragedie, der ofte henter sit stof fra den episke verden, medens Renæssancens teater ikke (eller kun sporadisk? Jeg kan ikke nævne eksempler) griber tilbage til Middelalderens heltekvad eller høviske litteratur.

Og i og med at den episke helt forsvinder og giver plads for individet, opstår langsomt en ny genre, romanen, der straks fra begyndelsen antager to former.

Den ene er den pikareske roman, jeg-romaner hvor hovedpersonen, *pikaroen*, en social underdog, beretter i jeg-form; dette jeg er en ikke-helt, en antihelt der delvis afsløres i sin beretning, men naturligvis også blottægger den officielle kulturs svagheder. Der er altså ikke tale om en helt der indbyder til umiddelbar identifikation.

Den anden form romanen tager er nogle enorme eventyrromaner, som fx. M<sup>lle</sup> de Scudéry's *Le Grand Cyrus* (1649-1653), skrevet over antikke, historiske hovedpersoner, hvis erobringer nu dog hovedsagelig foretages for kærlighedens skyld. I begge romantyper er kollektivets rolle stærkt vigende. Begge former, især den sidste, ligger langt fra hvad man idag forstår ved en roman. Den, især spanske, pikareske romans betydning for den moderne genre undervurderes derimod noget af fx Watt (1987 s.10). Han kan have ret i at en genre ikke skal defineres efter den virkelighed den efterligner (den pikareske roman efterlignede, især i sin begyndelse, samfundets bund), men man kunne også fremhæve at den, som den første genre, fik mulighed for at beskrive alle virkelighedens områder, et synspunkt der ligger tæt på en Auerbachs. Lidt mere herom senere.

### **Stoffets status.**

Heltebilledet afhænger naturligvis af hvilken status det stof har som helten er en del af, og i lige så høj grad af forfatterens og læserens eller tilhørerens forhold til dette. I det følgende afsnit vil jeg derfor foretage et par sonderinger, dels af stoffets status: hvor har forfatteren det fra? (Angives der kilde? Anføres denne kilde som troværdig, eller udgives stoffet som ren fiktion?), dels af forfatterens forhold til sit publikum, og endelig af forfatterens forhold til den fiktive verden.

Som allerede sagt var det meste stof overleveret stof, fra myte, historie eller sagn.



Mange af de lidt senere ridderromaner på prosa nævner da også at de genfortæller en *historie* og vendinger som "her siger historien", eller "her fortæller beretningen" er hyppige.

Skridtet til en forfatter der åbent vedgår selv at have opfundet sit stof kommer sent. Jeg kender ingen eksempler fra Middelalderen på vedgået brug af rent fiktivt stof (men da jeg ikke er middelalderforsker, kan jeg meget vel tage fejl). Boiardo og Ariosto henviser - ganske vist meget ironisk - til Turpin, den biskop der iflg. *Rolandskvadet* faldt ved Roncevaux, i den franske bagtrop, ledet af Roland. Han har senere fået tillagt en krønike, nu kaldet *Pseudo-Turpin*, der hurtigt blev oversat til folkesprogene. I mange - især senere - ridderdigtninger fungerer denne Turpin som autoritet, eller måske bedre udtrykt - for Middelalderens publikum var nok mindre naivt end vi tror - som varemærke for et bestemt produkt, ridderdigtning.

Boiardo og Ariosto, der skriver omkring 1500, fortsætter denne praksis og nævner gang på gang Turpin som deres hjemmelsmand; hvis beretningen bliver for utroværdig, så drages han ironisk frem som garant for de mest usandsynlige begivenheder: "Det er ganske vist, for Turpin siger det". Desuden kan hans autoritet tjene som skalkeskjul for vovede fortællinger eller han fungerer som hjemmelsmand for de rene skrøner.

### **Forfatterens forhold til stoffet**

Forfatterens forhold til stoffet udvikler sig i takt med at stoffets status ændres, fra relativ passivitet (af respekt for den aura der omgav stoffet) til en indgribende og omformende aktivitet. Også helten undergår dermed en udvikling.

Den middelalderlige sanger eller rapsode der foretog heltekvad på slotte og markedspladser, henvender sig ofte til publikum og beder det om at sætte sig og tie stille; så skal det nok få en smuk historie at høre. Med et indledende: "Der skulle I have set ... (hvis I altså havde været tilstede for tre-fire hundrede år siden)" skrider fortællingen i de ældste eposser ellers næsten lineært frem, kun med en del gentagelser (rimeligvis for at få dem med der havde tabt tråden). Respekten for stoffet farver fremstillingsformen.

Senere, da fortællingerne bliver flerstrengede, kommer bemærkninger af slagsen: "Som jeg allerede har fortalt det/er". Forfatteren, der ofte er anonym, henviser til sin beretning med "Historien siger nu", "bogen beretter" eller med "Turpin (eller en anden autoritet) siger". Man finder endelig også en lidt mere aktiv forfatterindgriben, der kan virke temmelig moderne. Således siger forfatteren i et italiensk heltekvad på vers, *La Spagna Maggiore* fra sidste halvdel af det 14. århundrede, der fortæller det franske stof om Karl den Store: "Lad nu Karls hær hvile sig, og lad os fortælle om den frygtløse ridder der kaldtes Ferraù". Her viser forfatteren initiativ: han går ikke lige frem efter bogen (forlægget), men tillader sig at forme og disponere stoffet. Dette er kun et enkelt eksempel, men der er mange af slagsen.

I dette digt er forholdet mellem tilhører og forfatter intimt. Henvendelser til tilhørerne

som *Herrer og godtfolk* er hyppige, og man fornemmer ikke at de to udtryks betydninger altid adskilles (fx VI,1). Den anonyme digter beder dem sætte sig ned og være stille (man fornemmer et torv, sydende af mennesker) og håber på at der vil komme flere ved fortsættelsen end den første gang (XVI,2).

Jeg springer nu frem til Ariostos epos, hvor fortællesituationen har ændret sig radikalt. Rytmen bliver en helt anden; langt mere hæsblæsende, klippene bliver kortere, som i aktuelle TV-serier, fx *Krøniken*. Man kan her opregne tre afgørende træk.

For det første skriver Ariosto for fyrsten, ikke for adel og godtfolk; ridderdigtningen havde et bredt publikum, fra de adelige på slottene til folket på torvene, og stilen nuanceredes ofte lidt efter publikums smag. Ariosto henvender sig derfor til en 'Herre' (*Signore*), ikke til 'mine Herrer' (*Signori*) eller til 'Godtfolk' (*brava gente*). Ariostos digt er nemlig skrevet til og, hvad der er mere bemærkelsesværdigt, henvendt til først kardinal Ippolito, siden til hertugen af Este; han var ansat, først hos den ene, så hos den anden. Når han skriver 'I' (*voi*), kan pronominet dog principielt gå både på fyrsten (ental) og på de adelige læsere eller tilhørere (flertal). Desuden kan han også henvende sig særskilt til damerne ved fyrstens hof. Folket nærer denne aristokratiske tekst en dyb foragt for. Publikum har altså ændret sig radikalt, og det har digterens stilling også. Forholdet til kollektivet er således gået fløjten, for et publikum af hoffolk kan ikke erstatte et kollektiv af selvbevidste riddere.

For det andet træder digterens subjektivitet tydeligt frem: i sin beretning kan han indflette suk og bønner til sin dame.

For det tredje ses det tydeligt at det er forfatteren der disponerer stoffet, ja skalter og valter med det ud fra et ønske om at variere fremstillingen, en æstetik han åbent formulerer (XIII,80-81): det vækker appetitten at skifte mellem retterne.

Forfatteren færdes i fortællingens rum, flytter sig fra himmel til jord. I primærintrigen er Astolfo kommet til månen hvor han har mødt evangelisten Johannes og af ham fået overdraget en flaske med Rolands tabte forstand og hørt mange mærkelige ting. Men så bryder forfatteren ind:

XXXV,31. Lad her Astolfo hos Apostlen blive!  
Thi jeg et Spring vil gjøre; ned fra Himlen  
Jeg til den faste Jord mig atter vil begive,  
Da paa den høje Flugt jeg frygter Svimlen (oversat af C.G.V. Faber:<sup>14</sup>)

---

<sup>14</sup> Resti con lo scrittore de l'evangelo  
Astolfo oramai, ch'io voglio far un salto,  
quanto sia in terra a venir fin dal cielo;  
ch'io non posso più star su l'ali in alto.  
Torno alla donna a cui con grave telo  
mosso avea gelosia crudele assalto.  
Io la lasciai ch'avea con breve guerra  
tre re gittati, un dopo l'altro, in terra;

(Og jeg fortsætter med egen oversættelse) Jeg vender tilbage til den kvinde der var blevet grusomt angrebet af jalousien. Jeg forlod hende da hun (i tvekamp) efter kort kamp havde slået tre konger af hesten, den ene efter den anden.

Forfatteren er trængt ind i det fiktive rum, hvor han bevæger sig rundt, her fra månen til jorden, næsten, men også kun næsten, som var han en person. Man finder tilsvarende i Alexandre Dumas' romaner, *De tre Musketerer* eller *Greven af Monte Cristo*. Her promenerer forfatteren sine læsere i romanens verden, som var han en anden turistfører. Denne teknik er af Marcel Vuillaume blevet beskrevet som *den sekundære fortælling*. Forfatter (og eventuelt læser) kan bevæge sig rundt ikke blot i fiktionstiden, men også, hvilket er mere påfaldende, i fiktionsrummet, uden dog på nogen måde at kunne ændre på fiktionen (som Vuillaume kalder *den primære fortælling*). Et eksempel:(Rinaldo er på rejse):

Men Selvom vi har travlt med at komme frem, skal Rinaldo da ride og ikke få frokost? Naturligvis ikke; Det ville ikke være rimeligt (XXV,214).<sup>15</sup>

Her er vi nær på Diderots og Sternes forfatteralmagt i *Tristram Shandy* (1759-67) og *Jacques le Fataliste* (1792-96, påbegyndt 1773).

Naturligvis præges forholdet til heltene af dette; også de bliver disponible for ændringer. I *Orlando furioso*, ja allerede Boiardos *Orlando innamorato* fremtræder den tapre Roland som lidt enfoldig og, især, erotisk uerfaren. Man smiler over ham (og som nævnt før: i og med at hans tragiske død er skudt ud i en fjern fiktionsfremtid, taber han også på den regning lidt af sin heltestatus).

Pudsige tilfælde opstår dog, som når Ariosto lader evangelisten Johannes tale om "il mio lodato Cristo" ("min roste Kristus" = den Kristus jeg har gjort propaganda for). Han gør derved Kristus til en person i sit evangelium (er hans evangelium et digt?). Til gengæld får han så af Kristus udødeligheden. Dertil sagde Voltaire i forordet til sit lige så irrespektuøse komiske epos *La Pucelle*: "Det er dristigt".<sup>16</sup>

XXXV,28: Forundres ej, jeg ængstes kan og frygte,  
Og at vidtløftig jeg herom belærer:  
Jeg som Skribenters Ven min Pligt udførte,  
I Eders Verden selv til dem jeg hørte.

---

<sup>15</sup> Ma vogliàn noi che Rinaldo cavalchi  
e non si facci però collezione,  
benché la fretta del cammin c'incalchi?  
Ben sai che no, ché non sare' ragione.

Når jeg i det følgende omtaler Pulcis *Morgante*, gælder min karakteristik de første 23 sange. Men i de sidste fem ændres forfatterholdningen radikalt. De blev skrevet senere og ud fra en anden kilde, og bl.a. henvender forfatteren sig nu til en *læser*, ikke til en *tilhører*.

<sup>16</sup> Cela est gaillard et saint Jean prend là une licence qu'aucun saint de la Pucelle ne prendra jamais. Il semble que Jésus ne doive sa divinité qu'au premier chapitre de saint Jean, et que cet évangéliste l'ait flatté. Ce discours sent un peu son socinien.

29. Og fremfor alle jeg et Værd udviste,  
Som ikke Tid, ej Død mig kan berøve,  
Og godt det ligned Krist, hvem jeg lovpriste,  
Saa herlig Gjengjæld imod mig at øve.<sup>17</sup>

Personen, helten, er blevet afhængig af forfatteren, hvor forfatteren til *Rolandskvadet* står på beundrende afstand af sin kejser Karl; andre eposser indtager en mellemposition (herom mere i næste afsnit).

Kommer vi frem til Cervantes, ser beretteren først ud til at have 'opfundet' Don Quijote; han begynder forbavsende moderne, næsten som en klassisk roman med: "For ikke længe siden levede der i la Mancha, paa et Sted hvis navn jeg nu ikke gider erindre, en Herremand ... (= Don Quixote)".

I *Don Quixote* optræder ingen af sagnkredsens riddere, for handlingen er som sagt placeret næsten i samtiden. Ridderen af den bedrøvelige skikkelse er altså ganske alene i en verden, som han via omfortolkninger befolker med fantasifostre.

Dette blot for at vise hvordan det traditionelle stof lidt efter lidt viger fra et repertoire, der ganske vist for det meste ikke er frit opfundet (hvilken forfatter opfinder forøvrigt frit?), men taget i et uensartet repertoire af personer, der ikke behøver at være kendte af læsere eller tilhørere, tværtimod.

Men tilbage til Cervantes. På et vist tidspunkt tager Fanden ved ham, og får ham til at drive henvisningerne til de autoritative kilder ad absurdum. Cervantes slutter nemlig det 8. kapitel med at beklage at han ikke kan fortælle videre, fordi han ikke har forlæg til mere. Men i den (oprindelige) anden del (nu kap. 9) finder han så blandt nogle gamle papirer, der er på vej til genbrug, en fortsættelse på arabisk; han citerer en obskur arabisk historie *Cide Hamete Benengeli* som hjemmelsmand (jf. Marthe Robert 1967, s.112ss.).

I kapitlets indledning har han harceleret over at de traditionelle riddere alle havde deres krønikeskriver som beskrev deres flygtigste tanker; altså bl.a. en tematisering af hvorfra den alvidende forfatter har sin viden. Når dertil kommer at Cervantes skriver på prosa og stadig, lige fra forordet, henvender sig til sin læser, og sætter en næsten nutidig helt i scene (omend dennes galskab ikke virker realistisk i moderne forstand), så finder man i *Don Quixote* ridderstoffets forpligtende status draget mere radikalt i tvivl end hos Boiardo eller Ariosto, for hvem stoffet er tillokkende i kraft af dets eventyrlige status, som flugt fra en påtrængende virkelighed. Som bekendt er riddervæsenet nu selveste Don Quixotes galskab.

---

<sup>17</sup> 28 [...] Non ti maravigliar ch'io n'abbia ambascia,  
e se di ciò diffusamente io dico.  
Gli scrittori amo, e fo il debito mio;  
ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.  
29 E sopra tutti gli altri io feci acquisto  
che non mi può levar tempo né morte:  
e ben convenne al mio lodato Cristo  
rendermi guidardon di sí gran sorte (35. sang).

Ridderen fremstår som antihelten, og han koncentrerer i sig to af denne antihelts aspekter, både negative og positive værdier; han er gal, som det hedder, men med klare øjeblikke.<sup>18</sup> Og meget tyder på at Cervantes også sigtede på sin afidealiserede samtid, som Don Quixote i sine 'klare øjeblikke' (lúcidos intervalos) gennemskuer, men i svundne idealers navn. Don Quixote har ikke en egentlig verden uden for sig selv, bortset fra den samtidige som han ustandseligt støder ind i, medens Boiardos og Ariostos helte dog har en sådan verden, nemlig den eventyrlige, traditionelle ridderverden.

De lange franske romaner fra det 17. århundrede har opgivet det middelalderlige stof til fordel for historisk stof fra Antikken, der berettes i tredje person. Forfatterens tilstedeværelse er blevet mere diskret, og personernes, heltens status er blevet opskrevet i det præcise miljø der var disse romaners målgruppe.

De realistiske franske romaner fra det 17. århundrede er ligeledes skrevet i 3. person. De parodierer stilistisk de høje genrer, dog især i indledninger, men tematiserer kun i ringe grad forholdet mellem forfatter og person. Dette bør dog undersøges nøjere; jeg har ikke fundet de nævnte tekster i elektroniske udgaver, og sådanne er nødvendige til en hurtig kontrol.

For Watt (1987 s. 14) er den fiktive intrige en afgørende faktor for romanens opkomst. Han nævner Defoe; denne udgav *Robinson Crusoe* i 1719 og *Moll Flanders* i 1722; Richardson udgav *Pamela* i 1741. Men han nævner ikke den franske forfatter Sorels *Histoire comique de Francion* og affærdiger Scarron og Furetière med at deres realisme er en indholdsrealisme: beskrivelse af lave miljøer, hvilket er en diskutabel påstand. De første otte kapitler af *Don Quixote* har som nævnt også en fiktiv helt.

Watt har ikke uret i at den fiktive intrige er karakteristisk for den moderne roman. Men jeg prøver her at skitsere hvordan den langsomt har udviklet sig, og at denne udvikling er snævert forbundet med udviklingen af forfatterens forhold til læsere og tilhørere.

Når 3.-personsromanen ikke slår tidligere igennem kan det også skyldes at jeg-romanen i det 18. århundrede indtager en vigtig rolle i England og en dominerende rolle i Frankrig. De to romaner af Defoe der af Watt citeres blandt de tre første belæg for den realistiske roman er således skrevet som første personsberetninger, og *Pamela* er en slags brevroman; de tilhører altså alle tre det Lejeune (1975) i Frankrig kalder den personlige litteratur. I Frankrig kunne man fra begyndelsen af det 18. århundrede nævne Robert Challes *Les Illustres Françaises* (1713), en roman eller en række noveller med tilbagevendende personer, der tildels fortæller historier om hinanden til hinanden; resultatet grænser altså til romanen. Men også her er der, bortset fra en ramme skrevet i tredjeperson, tale om jeg-beretninger.

Men jeg-romanerne (og den personlige litteratur) rejser et par problemer. For det første det mere tekniske. Ganske vist har jeg-romanen kappet den direkte, citerende, forbindelse

---

<sup>18</sup> loco con lúcidos intervalos (II, del, kap. 1).

til myten og traditionen, men til gengæld spiller den på den realistiske vildfarelse at der er tale om virkelige beretninger. Man har undertiden været i tvivl: således troede mange længe at *Breve fra en portugisisk nonne* (1669) var autentiske breve (de tilskrives nu en vis Guilleragues).

En sådan usikkerhed kan skyldes mange forhold; jeg vil især fremhæve det at et *jeg* principielt har adgang til sit eget indre, medens en tredjepersonsfortæller principielt ikke har adgang til sin persons følelser. Da han imidlertid (næsten) altid tiltager sig denne adgang i større eller mindre grad, kommer tredjepersonsromanen til at fremtræde som fiktiv. Når der fokuseres klart på en persons indre, fremgår det umiddelbart at der skrives fiktion (eventuelt historisk roman).

Sådan har det forøvrigt ikke altid været, eller, sagt mere forsigtigt, så klart har forholdet ikke altid været. I Middelalderen er der et sådant indforstået forhold mellem forfatter, læser eller tilhører og person, at alle umiddelbart forstår at i en given situation føler man det og det: sorg, vrede, kærlighed, bekymring osv. Store, enkle følelser dominerer, og der går oftest en lige vej fra situationen til den måde situationen opleves på. Det vil sige at der ikke altid kan skelnes mellem forfatterbeskrivelse og tanke- og følelsesgengivelse i dækket direkte tale/tanke (Olsen 2004).

Et andet forhold er at den moderne læser ofte vil knytte sig til det fortællende jeg, der kan blive en slags forbillede, ja ligefrem en helt. Det store eksempel er *Den unge Werthers lidelser* (1774); bogen kaldte en selvmordsbølge ned over Europa og blev forbudt i flere lande, heriblandt Danmark. De før-romantiske og romantiske jeg-romaner lægger således op til en anden identifikationstype: ikke mere med en social model, men med en antisocial model: eneren mod alle, mod samfundet, helten mere mod end med kollektivet. Dette skete dog ikke som et brat spring, men via en opvurdering af jeget som sandhedens instans (jf. ovenfor).

Glemmer man de første pikareske jeg-romaner for kun at betragte den førromantiske og romantiske jeg-roman i forhold til tredjepersonsromanen, sker det også forholdsvis sent at forfatteren lægger distance til sin førstepersonshelt, altså, mere teknisk sagt, at vi får en upålidelig jeg-fortæller.<sup>19</sup> Men denne opfattelse beror på den nævnte forglemmelse. Mærkværdigvis var jeg-romanen ikke fra første færd bestemt til identifikation med heltens udfoldelser. De pikareske romaner var skrevet af højt dannede forfattere, og deres tilsyneladende folkelige sprogtone var en parodi på høje stilnormer. Først langsomt indbydes læseren til identifikation med helten i jeg-romanerne. På en vis måde er de første jeg-romaner altså berettet af en 'upålidelig fortæller'. Ingen har derfor heller kunnet forveksle første persons-beretningen med en virkelig, sandfærdig selvbiografi. Den løgn som Käthe Hamburger hævder førstepersonslitteraturen skulle bero på, har fra begyndelsen

---

<sup>19</sup> Jeg ser her bort fra indlejrede jeg-fortællinger, som fx "Bekenntnisse einer schönen Seele" i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Jf. herom Aage Henriksen (1961).

været oplevet som en fiktion, som et rollespil. Først senere er identifikationsmuligheden opstået.

Tredjepersonsfortælleren kan derimod bevæge sig glidende mellem identifikation og distance, blandt andet ved forskellige former for dækket direkte tale, eller nærmere dækket tankegengivelse. Hvor forfatteren identificerer sig med sin person, kan man ofte ikke se om det er personen der tænker eller forfatteren der analyserer dennes tanker, og det er heller ikke altid meningen at man skal kunne. Undertiden opstår distancen først i tilbageblik ud fra det man senere har læst. Over for tredjepersonsberetningens smidighed står beretningen i første person, der oftere må vælge mellem et enten-eller: identifikation eller afstandstagen.

Ser vi bort fra de 'realistiske' franske romaner fra det 17. århundrede og fra de første otte kapitler af *Don Quijote* (jf. ovenfor), er det først ca. med *Tom Jones* (1749) at vi får en roman med rent fiktivt stof, i tredje person og med en meget aktiv forfatter. Jeg tillægger 3.-personsromanen en væsentlig betydning for genrens udvikling.

Her træder de åbent erklærede, rent fiktive helte ind i litteraturen. Uden at foregive at jeg har overblik, kan jeg nævne Goethes *Wilhelm Meister*-romaner, Walter Scott og Jane Austen i England, blot for at vise hvor fast forankret den nye romanform er i disse lande. Frankrig er noget bagefter på dette felt. Heller ikke her har jeg overblik (man husker ikke altid om en roman man har læst er i første eller tredje person). Chateaubriands *Les Natchez* er i sin ramme fortalt i 3.-person, men man husker især de indlagte førstepersonsberetninger, *René* fx, der blev en af typerne på den romantiske helt. De historiske romaner der skrives under indflydelse af Walter Scott er også i tredje person, men tæller ikke meget for eftertiden. Men så med Stendhal, Hugo, Balzac og Dumas den ældre, omkring eller kort efter 1830, får Frankrig fire vægtige forfattere der placerer den franske roman centralt i Europa og etablerer en variabel distance til deres helte. Og i resten af århundredet dominerer tredjepersonsromanen i Frankrig med Flaubert, Zola, Maupassant og de øvrige realister og naturalister.

## Vor helt

Til slut et par ord om hvordan helt og antihelt blandes. "Vor Helt forvirret stod, hans Pande brændte", læser man i Paludan-Müllers *Adam Homo* (1841-48); det svarer jo ikke til idealbilledet af en helt. *Helt* er her brugt ironisk, men ligger denne ironi i det possessive pronomen *vor*, *vores*?

Først en smule grammatik, kun lige hvad der skal til. Genitiven betegner ikke et ejerforhold ('ejefald' er misvisende), men et løsere forhold. Vi kan tale om *vores* bøger, men også om *vores* chef, husassistent, forkølelse, forsinkelse osv. Genitiven giver en instruktion: der foreligger et forhold mellem de to termer genitiven binder sammen; præciser det ud fra kon- og/eller (ko)teksten. Udtrykket 'vores chef' er neutralt og forstås umiddelbart. Men sæt nu at chefen er frimærkesamler, og vi omtaler ham som 'vores

frimærkesamler' (og vi selv ikke er frimærkesamlere). Så bliver forholdet ubestemt, og kalder på præcisering, på en tolkning.

For den troende er 'min Kristus' ret entydigt. Men hvad med 'min (skam)roste Kristus' (*il mio lodato Cristo*, XXXV,29) udtalt i Ariostos *Den rasende Roland* af evangelisten Johannes? Adjektivet (*skam*)roste etablerer en anden relation til Kristus. Johannes har i den foregående strofe præsenteret sig som forfatter og har forklaret at ryet skyldes god litterær omtale (jf. fyldigere citat ovenfor). Kristus, antydes det, kan takke den gode reklame han fik for kristendommens succes! Forholdet består ikke mere mellem den troende og hans Gud, men mellem en reklamemand og hans kunde eller bedre, mellem en forfatter og hans person!

Genitiven forvolder ingen forståelsesproblemer i de ovennævnte eksempler. Taler et medlem af et kollektiv om 'vores Hans', udtrykker han umiddelbart at Hans har et nært tilhørsforhold til gruppen, og dette er i udgangspunktet positivt (vores allesammens Hans). En forfatters tilknytning til hans person er også klart.

Efter at have cirklet rundt på forskellige vildspor er jeg nu kommet til den opfattelse at man også skal opfatte udtrykket *vor helt* – og andre lignende udtryk – som ganske neutrale. Ironien ligger ikke i de sproglige instruktioner, men i en række romantiske forfatters brug af nærhedens genitiv i en situation hvor de har distanceret sig fra deres publikum. Vi finder denne situation hos Paludan-Müller i det netop anførte citat, som kan sammenholdes med prologen til *Adam Homo*, hvor det om *vor helt* hedder:

Han prøver alt og vælger ej det Bedste;  
En saadan Helt behage maa min Næste (I, s. 41).

Også Byron har et tvetydigt forhold til sit publikum og bruger flittigt udtrykket *our hero* (I *Don Juan* (1824) er der 14 tilfælde). Stendhal er venligere, men smilet fornemmer man; venligheden skyldes nok at hans personer er unge mennesker der måske ligner den unge Stendhal. Antager man denne tolkning, falder en række tidlige eksempler på plads som normale; man behøver ikke at lede efter ironi og skjulte antydninger.

Man kan så spørge sig om hvorfor Balzac ikke lader til at bruge udtrykket *vor helt* (jeg fandt ingen eksempler i databaserne *FRANTEXT* (netadgang fra Roskilde universitetsbibliotek) og *DISCOTXT*). Det skyldes rimeligvis at Balzac lægger distance til stoffet, ikke den romantiske (som jo er en tagen afstand), men forskerens: for Balzac er personerne i høj grad, hvor underligt det end kan lyde, en slags fakta i en bevisførelse. Det har jeg forsøgt at vise i et foredrag om Balzacs stil og især hans brug af de logiske konnektorer (Olsen 2004a).

For at vise hvor ligefremt udtrykket *vor* + egennavn eller fællesnavn fungerer, er det lettest at se på et tidligt, lidt folkeligt og passagevis komisk ridderdigt, *Morgante* af Luigi Pulci (skrevet 1460-79 i Firenze ved Lorenzos de' Medicis hof). Her bruger de kristne riddere *vor* + egennavn, om hinanden, 'vores Rinaldo', 'vores Orlando' (VII,11; IX,50), når de i deres replikker nævner hinanden. Det svarer til 'vores egen Roland', og der



udtrykkes en stærk gruppesolidaritet mellem ridderne. Men nu bruger også forfatteren udtrykkene flittigt om sine personer, når han henvender sig til sine tilhørere eller læsere med udråb og kommentarer. Han tiltaler dem ikke med den traditionelle anden persons høflighedsform *voi*, og som henvendelse forekommer det aristokratiske *signore* hverken i ental eller flertal; Pulci bruger kun udtrykket tre gange i hele eposset!

Ordet *helt* bruges ikke, men derimod finder man udtrykker *paladino* (jf. tysk 'pfalzgreve'); ordet bruges om de tolv riddere som Karl den Store omgav sig med. Også dette bruges både i tiltale og omtale.

Hos de aristokratiske forfattere Boiardo og Ariosto er *vor* + egennavn eller fællesnavn sjældne. Hos Boiardo bruges det en gang - af forfatteren (II,xxx,24), og hos Ariosto to gange, men ikke af forfatteren, kun i personreplikker, altså udsagt af en person om en anden (XXXVI,62; XXXVIII,62). Kollektivet består nu af aristokrater, og selv dette begrænsede publikum er ved at træde i baggrunden til fordel for relationen mellem fyrste og forfatter (jf. ovenfor). Derimod bruger Rabelais udtrykket *vor* + personnavn nogle gange i sine komiske prosaromaner, blandt hvis ikke-udsøgte publikum som bekendt figurerer både drukkenbolte og syfilitikere (jf. forordet til *Gargantua*).

Men lad os næste søndag som teolog tage vores far Hippothadeus, som læge tage vor mester Rondibilis, som jurist tage vor ven Bridoye.<sup>20</sup>

Brugen af *vor* sammen med et egennavn eller en betegnelse som *helt* eller *paladino* røber altså ingen egentlig nedladdenhed, men nok en nærhed, en fortrolighed. Rolandskvadet indledes med:

(Kong Karl, *vor store kejser* har opholdt sig fulde syv år i Spanien: helt til havet har han erobret det stolte land.<sup>21</sup>

De øvrige forekomster af *nostre* (*vor*) findes i replikker eller i forbindelse med *Dieu* (Gud), hvor relationen jo også er givet af konteksten.

Her er *vor kejser* det lyttende folks kejser, en kejser der ganske vist har været død i små 300 år, men som lever mytisk videre. Han er stadig på en måde *vor kejser*, men ikke digterens og læserens (tilhørerens) fiktive person. *Vor helt*, og lignende udtryk, herunder *vor* + egennavn, skulle altså ikke kunne forekomme før stoffet har undergået en vidtgående fikcionalisering, dvs. at epossets figurer er blevet rent fiktive; denne overgang kan minde om overgangen fra myte til eventyr. Jeg vil nu langt fra udelukke at udtrykket vil kunne findes i senere ridderkvad, men et par hurtige søgninger i *Le Couronnement Louis* og

---

<sup>20</sup> Pourtant dimanche prochain ayons pour Theologien *nostre père Hippothadée*: pour medicin, *nostre maistre Rondibilis*: pour Legiste, *nostre amy Bridoye*. (*Le Tiers Livre*, kap. 29).

<sup>21</sup> Carles li reis, *nostre emperere magnes*,  
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :  
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.

*Tristan* (prosaroman) gav ikke noget resultat. Det skrev jeg, før jeg fandt følgende citat fra begyndelsen af Pulcis *Morgante* (og blev bestyrket i at det altid er godt at være forsigtig):

(Det var allerede forår ...) da jeg satte mit skib i søen for at adlyde den (1) som sjælen altid bør adlyde og arbejde for på prosa og i rim, og jeg fik ondt af *min kejser Karl*: thi jeg ved hvor mange der har grebet til pennen, for hans ære ville gøre dem alle kendte: for mig at se er denne historie blevet dårligt forstået og skrevet dårligere (I, 4).

Leonardo Aretino har sagt at hvis han havde fundet en værdig forfatter, som Ormanno eller hans Turpin (2), der havde udvist omhu og begavelse, så ville Karl den Store have været et guddommeligt menneske, fordi han fik store sejre og riger og gjorde mere for Kirken og for Troen end hvad man almindeligvis siger eller tror (I,5).<sup>22</sup>

(1) Lucrezia Tornabuoni, Lorenzo il Magnifico's mor, (2) Ormanno er det forlæg som Andrea da Barberino citerer som kilde til sin kompilation: *Reali di Francia*, Turpin er autoriteten som senere Rolandsdigtning påberåber sig, jf. ovenfor.

Vi har nu tre citater der belyser udviklingen i omtalen af hovedpersoner: I *Rolandskvadet* angiver *vor store kejser* at denne står som en mytisk/historisk figur, forpligtende for skjald og tilhørere og uforanderlig af den fremstilling bliver genstand for. I århundrederes løb taber Karl noget af glansen og hos Pulci, mere end 300 år senere, fremstår han ofte som svag og dum, men først og fremmest ville en ordentlig digterisk fremstilling kunne have hjulpet på hans image. Hans ulykke er at han er blevet skildret i et folkeligt digt, *Orlando*, som Pulci satte sig for at genskrive. For Ariosto, et halvt århundrede efter Pulci, er Kristus afhængig af sin digter; uden forfatter (evangelisten) Johannes, ingen kristendom!

Jeg har tidligere ment at udtrykket *vor helt* ikke skulle kunne forekomme i heltedigtning, bortset fra i betydningen *vor store helt*; brugen af *vor* skulle være sjælden i den episke

---

<sup>22</sup> (Già era Primavera ...) quand'io varai la mia barchetta prima  
per obedir chi sempre obedir debbe  
la mente, e faticarsi in prosa e in rima,  
e del *mio Carlo* imperador m'incerebbe;  
ché so quanti la penna ha posti in cima,  
che tutti la sua gloria prevarrebbe:  
è stata questa istoria, a quel ch'io veggio,  
di Carlo, male intesa e scritta peggio (I,4).

Diceva Leonardo già Aretino  
che s'egli avessi avuto scrittor degno,  
com'egli ebbe un Ormanno e 'l suo Turpino,  
ch'avessi diligenza avuto e ingegno,  
sarebbe Carlo Magno un uom divino,  
però ch'egli ebbe gran vittorie e regno,  
e fece per la Chiesa e per la Fede  
certo assai più che non si dice o crede (I,5).

digtning og være blevet hyppigere op imod romantikken. *Vor helt* eller *Vor X*(egennavn) skulle derfor udtrykke den romantiske ironi.

Den påstand må modificeres i lyset af det foregående. Ganske vist kan det fastholdes at forfatteren i en vis episk digtning næsten ikke bruger *vor* om sine personer (jf. ovenfor); det gælder Ariosto og Boiardo; men andre forfattere gør det; især de forfattere der står deres publikum nær. Sålænge denne solidaritet, denne nærhed består, kan *vor* (+ egennavn eller fællesnavn) bruges ganske uproblematisk; det bliver det endnu i fx Wielands romaner, fx *Geschichte des Agathon* (1766-67). *Vor* viger, når kollektivet bliver problematisk. Dette sker i dele af Renæssancen, og det sker igen med romantikken hvor mange forfattere tager afstand fra publikum. I begge tilfælde skyldes det det almene forhold at gruppesolidariteten er gået fløjten (Lotman har ligefrem karakteriseret romantikken ved en hovedmodsætning mellem eneren og massen). Hos Paludan-Müller svarer den nedvurderede helt til det nedvurderede publikum, som det fremgår af det allerede anførte citat fra prologen til *Adam Homo*.

Går man kronologisk baglæns, er det første der møder en den ironiske brug af *vor helt* eller *vor* + personnavn. Men kommer man længere tilbage, synes udtrykket at betegne en nærhed, den nærhed at forfatteren så at sige er dus med sin person, det indebærer dog langt fra nogen ringeagt, allerhøjst en vis familiaritet. Her og for de fleste andre fremsatte påstande, gælder det at flere undersøgelser er påkrævede.

### Afrunding

Min foreløbige sondering har langt fra skabt absolut klarhed, men forhåbentlig påvist nogle sammenhænge. Guder og halvguder fremstilles i hellige tekster og myter. Guderne er forbundet med kollektivet. Interessant er det at dette tilsyneladende også gælder de fremherskende former for kristendommen i Middelalderen, ja længere frem, og det til trods for at Jesus henvendte sig til den enkelte. Kristendommen er folkets religion (forskellige folks ovenikøbet). Først i Middelalderens slutning slår den personlige tro igennem som socialt fænomen (formuleringen er vist kun tilsyneladende selvmodsigende).

Helten er i første række knyttet til kollektivet, og kollektivet har eposset som sit foretrukne udtryk. Efter Middelalderen er det ikke lykkedes at skrive noget egentligt epos, trods de mange forsøg.<sup>23</sup>

Helten er forbundet med en heteronom etik. Jeg følger vist Hegel på dette punkt. Døden lader også til at være en nødvendig del af heltens virke. Stoffet er på en vis måde urørligt; over de første eposser hviler en aflagens fra de hellige tekster, og forfatteren er i sin respekt for stoffet forholdsvis passiv i forholdet til stoffet og personerne, de store helte.

På næste trin bliver riddereposserne romanagtige, og de høviske romaner opstår, med

---

<sup>23</sup> Miltons *Paradise Lost* (1667) kunne måske nævnes som en undtagelse. Men helte (Gud og engle) og antihelte (Lucifer, samt diverse djævle) er ikke mennesker. Dertil kommer at Milton, der tilhørte puritanerne, måske netop havde det gruppetilhørsforhold som ligger til grund for eposset.

kærligheden som hovedtema, en kærlighed som vel betoner individets udvikling, men lige så meget betoner denne udviklings betydning for kollektivet. Stoffet er nu inden for rækkevidde og i større og mindre grad disponibelt; og det den nu mere aktive forfatter gør er netop at disponere det. Den autoritet der borger for stoffets ægthed kan drages i tvivl og bliver tilsidst en markør for ren fiktion og røverhistorier. Helten er blevet *vor helt*, en af vore egne, og dermed er han steget ned af piedestalen og kan blive genstand for en for det meste venlig ironi. Indtil nu har epos og ridderroman været de dominerende genrer.

En tredje etape kan fastlægges ved den langsomme udvikling af den etiske autonomi og den dermed forbundne individualisme. Religionen taber ikke sin betydning og fortsætter, med Luthers ord, med at deltage i det verdslige regimente (i den katolske Modreformation ligger dette også klart for dagen). Men individets tro får en større og større betydning; det gælder både (først) individets bekymring for sin frelse og senere dets følelsesmæssige binding til Gud.

Denne etape kan underinddeles i trin, et hvor tragedien bliver hovedgenren, samtidig med at Ariosto på en måde afvikler eposset (dette lader faktisk til at stemme, fra den italienske Renæssance til den franske klassik). Stadig hegelsk kan man forstå det overordnede perspektiv i tragedien som et opgør med kollektivets normer, et opgør der naturligvis også kan føre til artikuleret accept. I den vigende episke digtning (der før sin de facto død leverer et par af de mesterværker jeg flittigt har kommenteret) har stoffet helt tabt sin autoritet, og forfatteren tillader sig fri komposition, herunder også at indføre et subjektivt forfatterjeg.

Det næste trin i denne underinddeling kommer med romanen, der opstår medens dramaet endnu er hovedgenren. Uden at det problematiske forhold til kollektivet glemmes, kommer der nu i de store romaner det moment til at 'helten' bliver problematisk for sig selv, at konflikterne i høj grad lægges ind i jeget.

Det postkonventionelle trin skal jeg ikke kommentere meget. Det rummer en mangfoldighed af aspekter, fra udforskning af kunstens mulighedsbetingelser til afsøgning af realisationsformer for jeget og kollektivet. Et skema kan afslutningsvis anskueliggøre de nævnte punkter.

<i>helt</i>	<i>genre</i>	<i>forfatter</i>	<i>samfund</i>	<i>etik</i>	<i>mediation</i>
<i>gud</i>	hellige tekster	passiv ↑       ↓ aktiv	kollektiv	heteronomi	ekstern
<i>'halvgud'</i>	myte				
<i>helt</i>	første epos				
<i>en af vore egne</i>	tragedie/senere epos/ridderroman		individer- dualisme	autonomi	ekstern + intern
<i>problematisk son</i>	roman (drama)			postkonventionelt	intern

## Slutbemærkning

Det er godt at blive klogere, men ikke midt i en udgivelse. I afsnittet om *vor helt* har jeg generaliseret på falsk grundlag. Jeg mente Pulci ang. brugen af *nostro* (altså af udtryk der ligner *vor helt*) greb tilbage til de traditionelle ridderromaner på vers som han ofte følger. Det er ikke tilfældet.

Efter at jeg fik lejlighed til at gennemse et par af dem elektronisk, viste resultatet sig at være et noget andet. *Vor* bruges ganske vist overordentligt hyppigt, men det står i flertal (*Vore*). Den mest almindelige kombination er *vore kristne*, lidt sjældnere er *vore baroner*, *vore folk*, *vore riddere*, eller blot *vore* alene, med underforstået substantiv. Der er altså tale om en etnocentrisk modsætning: *vore* i modsætning til de andre. I ental forekommer kun *vor kejser* (Karl den Store), eller *vor Karl den Store*, altså en brug der ikke afviger fra den man finder i Rolandskvadet og som er omtalt ovenfor. I en tidligere Tristan-digting (*Tristano ricciardiano*) bruges ganske vist ental: *vor ridder* (*nostro cavaliere* etc.) men ikke af forfatteren, men af en person i omtale af andre personer. Så dette er ikke en undtagelse; sagen drejer sig om forfatterens stemme.

Min hypotese er altså falsificeret; den kollektive solidaritet frembringer *ikke* brugen af *vor*. Men så kan jeg jo opstille en ny, som ikke kan nå at blive falsificeret, før korrektur går i trykken. Denne hypotese går ud på at give Pulci æren for den stærke brug af *vor*. Pulcis digt er en studie værd. Det forener tilbagegreb til traditionen med dristige fornyelser som blot sjældent gennemføres. Brugen af *vor* skulle altså være en sådan fornyelse, ikke et traditionelt element, og den betyder, stik imod hvad jeg her har hævdet, at Pulci river heltene ud af deres kollektive sammenhæng og gør dem til litterære personer, relateret først og fremmest til forfatter og læser. Det er *vore* personer; dem vi kender. Pulcis brug adskiller sig således kun i nuancer fra den traditionelle brug, den vi finder hos Wieland og endnu Stendhal. Det er således Pulcis brug af *vor* der er problemet.

Desuden har jeg gjort mig skyldig i en fejlfortolkning af Boiardo og Ariosto. At de ikke bruger *vor* + personnavn ret meget skyldes ikke at de forlader den kollektive solidaritet, (det gør de ganske vist, men det tæller ikke i denne sammenhæng); forklaringen er mere enkel: hvad dette træk angår, forandrer de ikke traditionen. De skriver for hoffet og skriver for et aristokratisk miljø, og bliver ikke borgerligt fortrolige med deres publikum og deres personer. Min fejl var at forklare et fravær der blot er en fortsættelse og altså ingen forklaring behøver.

## Litteratur

(Af skønlitterære værker anfører jeg kun dem jeg citerer fra).

ABU: *Association des Bibliophiles Universels* internetadresse: <http://www.abu.cnam.fr/>.

- Ariani, Marco (1977): *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento I-II*. Einaudi, Torino.
- Ariosto, Ludovico *Orlando furioso*. Elektronisk udgave.  
<http://www.liberliber.it/biblioteca/a/ariosto/index.htm>. uddrag i dansk oversættelse ved C:G:V: Faber (1881): Indbydelsesskrift til 'Afgangseksamen og Hovedeksamen ved Odense Kathedralskole i Aaret 1881, s. 3-44. Svensk oversættelse (1865-70): *Den rasande Roland*, I-IV. Öfversatt af Carl A. Kullberg. Stockholm.
- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlänischen Literatur*. Bern.
- Bakhtin, Mikhaïl M.(1994): *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*. Kiev.
- Bénichou, Paul (1988): *Les Mages romantiques*. Gallimard, Paris.
- Boiardo, Matteo *Orlando innamorato*. Elektronisk udgave.  
<http://www.liberliber.it/biblioteca/b/boiardo/index.htm>
- La Chanson de Roland* (1997): Elektronisk udgave. Copyright (C) Association de Bibliophiles Universels <http://www.abu.org/www@abu.org>.
- Discotext 1*. Textes Littéraires français 1827 – 1923. Logiciel d'analyse réalisé par le Bureau van Dijk, avec la collaboration de J. Dendien (INaLF).
- Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris 1961.
- Girard, René: *La violence et le Sacré*. Grasset, Paris 1972.
- Girard, René: *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Recherches avec J. M. Oughourlian et Guy Lefort. Grasset, Paris 1978.
- Gottsched, Johann Christoph (1732-44) *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*.... Breitkopf, Leipzig, optrykt i *Ausgewählte Werke*. Éd Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell; Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1968-87.
- Graves, Robert (1964): *Greek Myths* 1-2. Harmondsworth, Penguin Books.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Suhrkamp, Frankfurt a/M. 1985.
- Hamburger, Käte: *Logik der Dichtung*. München (1957) 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1970 (1835): *Vorlesungen über die Ästhetik*. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M.
- Henriksen, Aage (1961): *Den rejsende : otte kapitler om Baggesen og hans tid*, Gyldendal, København
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. W. Fink, München 1977.
- Kruuse, Jens (1934): *Det følsomme Drama*. København.
- Lejeune, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Seuil, Paris.
- Lévi-Strauss, Claude: "Du Mythe au Roman" i *L'Origine des Manières de table. Mythologiques III*. Plon, Paris 1968, s. 69-106.
- Livius, Titus (1977): *Storia di Roma*, ed. Gian Domenico Mazzocato, Newton 1977,

bd. IV.

- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. UTB, W. Fink, München.
- Nykrog, Per: *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile*. Droz, Genève 1996.
- Olsen, Michel (1976): *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, København.
- (1984): *Amore, Virtù e Potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*. Federico & Ardia, Napoli, 220 pp.
- 1995): *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. "L'Erma" di Breitschneider, Rom, 248 pp.
- (1996): "Det borgerlige drama og Goldonis teater". *Edda* 2/1996. Universitetsforlaget, Oslo s. 105-117.
- (2001): "Tragediens oprindelse af hoffets ånd". *Pré-textes franco-danois I*, ed. M. Olsen. Samfundslitteratur Roskilde pp. 97-107.
- (2002): "Polyphonie – linguistique et littéraire" *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-174.
- 2004a : « Style et connecteurs : Balzac, Voltaire Proust » *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VIII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 1-64.
- 2004b : « Polyphonie et monophonie au Moyen Âge. À propos du style indirect libre » in " *Pour acquérir honneur et prix* ". *Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe di Stefano*. Éd. Maria Colombo Tinelli et Claudio Galderini. Ceres 2004, pp.49-56.
- Paludan-Müller, Fr. (1948): *Adam Homo* 1-3. udg. ved Paul V. Rubow. København, Gyldendal.
- Pulci, Luigi (1955): *Morgante*. Ed. Franca Ageno. Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli.
- Premoli, Beatrice (1996): *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della fondazione*. Collana della Fondazione Marco Besso XIV, Rome.
- Rabelais, François (1951): *Œuvres complètes*, ed. Jacques Boulenger. Gallimard, Paris.
- Robert, Marthe (1967): *L'Ancien et le Nouveau. De Don Quichotte à Kafka*- Petite bibliothèque Payot, Paris.
- Sicliari, Angela Dioletta (2001): "La science et la question social chez Tolstoï et Zola – La crise de l'idée de progrès social" i *Pré-textes franco-danois I*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, s. 45-59.
- Spagna minore* (1976): uddrag i *Prose di romanzi. Il romanzo cortese in Italia nei secoli XIII e XIV*. Ed. Felice Arese. Classici UTET, Torino.
- Sørensen, Villy (1976): *Seneca. Humanisten ved Neros hof*. Gyldendal, København.
- Voltaire électronique (1998): Éd. Ulla Kölving. Voltaire foundation. Oxford
- Vuillaume, Marcel (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Minuit, Paris.
- Watt, Ian (1987): *The Rise of the Novel*. The Hogarth Press. London.



- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*.  
Basil Blackwell, Oxford.
- Aarne, A., A. & Thompson, S.: *The Types of the Folk-tale. Folklore  
Fellows' Communications, t. 184*, Helsinki 1961.